مفتتح

تعودنا على النظر إلى الشعر وحده عندما ننظر إلى تراثنا ، ولا غرابة فى ذلك ، فالشعر ديوان العرب ، جامع أخبارها ، ومستودع معارفها ، وكنز حكمتها ، وخزانة مفاخرها ، وذاكرة أمجادها . وكل ذلك حق. لكن ، ماذا عن الفنون الأدبية الأخرى غير الشعر فى التراث؟ لقد غطّت مركزية الشعر التى تأصلت فى عقولنا على كل ما عداها . وبالقدر الذى احتل به الشعر المركز ، مهيمنا ، متسلطا ، طاغيا ، انسحبت فنون النثر ، وبخاصة كتاب القص ، إلى الهوامش النائية ، البعيدة ، المغتربة . وارتبط الشعر بالثقافة السائدة، الرسمية ، فى مقابل القص الذى ارتبط بالثقافة الفرعية ، غير الرسمية ، الهامشية .

ولكن ، إذا غيرنا النظرة ، ونقلنا المركز من الشعر إلى النثر ، ومن القصيد إلى القص ، شاهدنا من المعطيات ما لم نكن نشاهده من قبل ، وتداعت على أذهاننا ذكريات المناظرات التى ظلت تتكرر ، منذ القرن الثالث للهجرة ، عن بلاغة النثر وبلاغة الشعر ، وتداعت على أذهاننا المكانة المتصاعدة لما أطلق عليه «صناعة الكتابة» فى مقابل «صناعة الشعر» ، وتذكرنا المكانة الصاعدة للكاتب «الناثر» الذى أصبح وزيراً يقصد إليه الشعراء . ومنذ تأسيس المدينة العربية الكبيرة ، مع صعود العصر العباسى الأول ، ومكانة الشاعر الاجتماعية تتحول ، وتتغير ، وتهبط ، فى مقابل مكانة الناثر الصاعدة مع تصاعد خطى الدولة . ومع تحولات المدينة الكبيرة وتعقيداتها ، استبدلت الثقافة العربية المدينية بمركزية الشعر مركزية النثر ، وكان النثر لغة المدينة المعقدة : مناظراتها ، مكاتباتها ، اختلافاتها الاعتقادية، خصوماتها السياسية ، قصصها الواقعى وقصصها الرمزى ، رسائلها الديوانية وغير الديوانية ، مؤلفاتها وكتبها ، ترجماتها وسيرها .

وإذا كان الشعر قد ظل لغة الوجدان ، ولغة العواطف الحدية ، ولغة الصوت الواحد ، فقد أصبح النثر لغة العقل والتفلسف ، ولغة العواطف المتضاربة المتأملة ، ولغة الاختلافات متعددة المستويات ، ولغة النقد التى تلتقط رهافة الشعر وتصوغها فى دفاع غير شعرى عن الشعر .

وإذا مضينا طويلا وراء هذا المنظور المغاير ، تكشفت لنا صور مغايرة من التراث ، تختلف عن تلك التى اعتدنا عليها فى استسلامنا للتخييل الذى ألفناه منذ أن ترسخت فى لاوعينا الثقافى الصورة المأثورة لمركزية الشعر .

والواقع أننا منذ أن أخذنا نطرح السؤال النقضى على هذه المركزية ، مع الأعداد التى أصدرناها من (فصول) الخاصة بزمن الرواية ، والكثير من صور التراث يتكشف لنا ، وتتولد الرغبة فى أن ترتحل المجلة إلى التراث ، مرة أخرى ، ولكن فى أرض غير أرض الشعر التى تعودنا عليها كلما ذكرنا تراثنا .

هكذا ، أخذنا نخطط لأعداد تراثية جديدة ، أعداد تتناول التراث النثرى بوجه عام ، وتتوقف عند التراث القصصى بشكل خاص ، وتستبدل بالأدب المركزى الأدب الهامشى ، وتستبدل بالقصيدة الرسالة أو المقامة . وهذا العدد أول هذه الأعداد . يتوقف عند التراث المغاير للشعر فى عموميته ، وذلك ليطرح قضية حضور النثر فى التراث على أكثر من مستوى .

وتتعدد مقالات هذا العدد ، وتختلف الطبيعة المنهجية لدراساته . وتتعدد الأشكال النثرية التى يتناولها ، وتتعدد الأزمنة التى يتحرك فيها . وكانت بداية العدد القرآن الكريم معجزة العربية الكبرى التى تم نفى صفة الشعر عن نظمها . ومن «نظم» القرآن إلى الكتابة الصوفية . ومن الكتابة الصوفية إلى «القصص» الذى كان قرين الحياة منذ أن اقترن استمرار حياة شهرزاد باستمرارها فى القص . ومن «المقامة» إلى «الرسالة» إلى «النادرة» إلى الكتب الموسوعية . باختصار ، تتحرك مقالات العدد ودراساته بين محاور متعددة ، ومناهج متغايرة . ويلتقى فيها الدارسون العرب والدارسون غير العرب ؛ وذلك لنقدم للقارئ منظورا آخر مختلفا إلى تراثنا النثرى . وتلك هى البداية التى يتبعها ماوراءها فى الأعداد المقبلة .

بقيت كلمة أخيرة عن منهجية قراءة تراثنا النثرى . لقد ظللنا سنوات طويلة أسيرى نظرة ضيقة إلى هذا النثر . طرحنا أغلبه فى حمأة الأدب الشعبى ، وأغفلنا الكثير منه تحت دعاوى غريبة عنه . وعندما حاولنا تجديد النظر إليه ، طبقنا عليه المنظور نفسه الذى يجعل منه ظلا للشعر ، ومرآة عاكسة للاهتمام به . ولقد تغير ذلك كله فى السنوات الأخيرة . بدأت المناهج الجديدة فى الفاعلية والتأثير ، وأخذت ثمار «القراءة» فى الظهور . وكما تعدل منظور المعالجة والتناول ، وتغيرت نقاط الاهتمام ومحاور التركيز ، تغير مشهد النثر التراثى . اكتمل حضوره الشاحب ، وصعدت كتابات مجهولة إلى مناطق الضوء ، وانزاح الحاجز الوهمى الموروث بين الأدب الشعبى والأدب الرسمى ، وتحطمت الرؤى التقليدية التى لم تجاوز شرح صعوبة المفردات . وبرزت الأبنية التحتية للأعمال التى اقتصرت الدراسة التقليدية على سطحها ، وتجلت علاقات الغياب التى كشفت عنها الأنظار البنيوية . ودخل التفكيك عاملا مضيفا إلى جدة منظور القراءة . وأضافت البنيوية التقليدية إلى هذا المنظور . وتعددت المناهج المعاصرة التعدد الذى يشهده القارئ فى دراسات هذا العدد ومقالاته .

وكل ما نرجوه أن يحقق هذا التعدد هدفه ، وأن يتيح للقارئ حرية الاختيار ، وأهم من ذلك كله أن يؤكد له أن زمن النظر التقليدى إلى النثر قد انتهى ، وأننا بدأنا عهداً منهجياً مغايرا ، لا مجال فيه للمتخلف أو الكسول .

رئيس التحرير

السجع فى القرآن :

بنيته وقواعده

ديفين ستيوارت *

ظل السجع يحتل مكانة بارزة فى الحياة الاجتماعية والأدبية للعرب منذ الجاهلية وحتى القرن العشرين . استخدم السجع فى أقوال الكهان كما استخدم فى الأدعية والمواعظ وجرى استعماله فى الأقوال المأثورة والأمثال ، كما جرى فى كتابة التاريخ والسير والرسائل والمقامات . وقد ظلت عناوين الكتب جاريةً على السجع منذ القرن العاشر الميلادى وحتى قرننا هذا . كما كان هذا أيضا حال مقدمات الكتب فى معظم الأحوال مهما كان نوع الكتاب ، إذ كانت المقدمات تكتب مسجوعة من أولها إلى آخرها . وعلى الجملة ، فإن السجع يشكل ملمحاً مهما فى الكتابة العربية ، ينطبق ذلك على الكتابات الموجهة للصفوة كما ينطبق على الكتابات ذات الطابع الشعبى . ومن الغريب أن ظاهرةً بهذا الاتساع لم تلق إلا اهتماماً ضئيلاً سواء عند القدماء أو المحدثين من النقاد .

فما ذلك السجع الذى نتحدث عنه ؟ أما الترجمة الإنجليزية فتسميه النثر المقفى rhymed prose . ولكن هل السجع مجرد نثر مقفى ؟ إن أى قراءة متعجلة لنماذج من هذا السجع تكفى للكشف عن حقيقة أن هذا السجع تحكمه قواعد بعينها . غير أن النقاد العرب كتبوا النزر اليسير عن هذه القواعد. وتظهر هذه الحقيقة جليةً حين نقارن ما كتبوه عن قواعد السجع بالجهود الهائلة التى أنفقوها فى تسجيل قواعد الشعر . فلم يتحدث السكاكى (المتوفى فى ٦٢٦ هـ ـ ١٢٢٨م) عن السجع إلا فى جملتين فى (مفتاح العلوم) ، وهو أكثر كتبه تداولاً فى مجال البلاغة . وظل هذا حال النثر

---

* ترجمة وتعقيب محمد بريرى (جامعة بنى سويف) .
وعنوان المقال بالإنجليزية Saj in the Quran : Prosody And Structure .
والمقال المنشور فى Journal of Arabic Literature xxi, By Devin J. Stewart, Emory University .

قروناً متعاقبة. غير أن تجاهل السجع على هذا النحو لم يكن حال كل النقاد العرب ، إذ يناقش العسكرى (المتوفى بعد ٣٩٥ هـ ـ ١٠٠٥م) السجع بشىء من التفصيل فى (الصناعتين). وهذا أيضا ما فعله كل من ضياء الدين بن الأثير (توفى ٦٣٧هـ ـ ١٢٣٩م) فى (المثل السائر)، والقلقشندى (توفى ٨٢١ هـ ـ ١٤١٨م) فى (صبح الأعشى) . وعالجت كتب أخرى الموضوع نفسه ، سواء منها ما كان فى البلاغة أو فى إعجاز القرآن . غير أن هذه الكتابات لم تلق عناية كافية من جانب الدارسين الغربيين . وإذا بدا أن الدارسين العرب المحدثين كانوا أكثر وعياً بهذه الكتابات النقدية فى موضوع السجع فإن عملهم لم يزد على تسجيل آراء أسلافهم دون محاولة لنقد آراء هؤلاء الأسلاف أو البناء عليها . إن هذه المصادر القديمة ينبغى لها أن تدرس حتى نصل إلى تعريف معقول بماهية السجع وحتى يتأتى لنا تأسيس معايير للنظر النقدى فى موضوع السجع.

ولن تحاول هذه الدراسة الإحاطة بتطورات النظر النقدى فى النثر إحاطة تحليلية تاريخية مفصلة ، كما أنها لن تسعى إلى معالجة بعض الموضوعات المهمة ، من مثل موضوع تطور السجع فى الجاهلية أو موضوع السجع فى القرآن وما سبقه من نثر مسجوع ، أو موضوع تأثير السجع فى القرآن على الكتاب الذين تبنوا هذا الأسلوب فى كتاباتهم المتأخرة . إن الدراسة تسعى بالأحرى، إلى تطبيق القواعد المستخلصة من الكتابات النقدية عند القدامى من أجل محاولة تحليل بنية السجع فى القرآن . ولذلك ، فإن الدراسة تجتهد فى الوصول إلى فهم أفضل للقواعد الشكلية التى تحكم هذا النوع من الإنشاء .

إن أكثر صور السجع خلوداً هى تلك التى تلقانا فى القرآن . وقد أُنفق كثير من الجهد فى محاولة الإجابة عما إذا كان القرآن يحتوى على السجع أم لا . وحسبما يرى «جولدزيهر» Goldziher فإن السجع يعد أقدم صورة من صور التعبير الشعرى فى العربية، إذ يسبق الأراجيز والقصائد جميعاً [١] . كان السجع من أكثر صور التعبير البليغ شيوعاً فى الجاهلية، كما كان هذا الشكل مستخدماً بصورة خاصة فى الخطابة والعبارات ذات المحتوى الدينى أو الميتافيزيقى. ويتفق علماء المسلمين على أن الوحى القرآنى إنما نزل فى لغة تتسق وما يسمى بالكلام البليغ عند العرب . وكما يقرر ابن سنان الخفاجى (توفى ٤٦٦ هـ ١٠٧٤م) « فإن القرآن أنزل بلغة العرب وعلى عرفهم وعادتهم » [٢] . ويذهب «جولدزيهر» إلى حد القول بأن العربى لا يمكن أن يسلم بصحة نسبة كلام ما إلى مصدر إلهى إن لم يكن مسجوعاً [٣] . وعلى هذا فقد كان من الطبيعى أن يجىء الأسلوب القرآنى متضمناً السجع .

غير أن نظرية إعجاز القرآن تذهب إلى عكس ذلك تماماً. وعلى سبيل المثال فإن الباقلانى (توفى ٤٠٣هـ ـ ١٠١٣م) ينفق كثيراً من الجهد فى كتابه (إعجاز القرآن) كى يدلّل على عدم تضمن القرآن للسجع، بل إنه ينسب هذا الرأى للأشعرى [٤]. إن نظرية إعجاز القرآن تعتد بأن القرآن لا يجوز أن يقارن بأى نوع من أنواع الإنشاء الدنيوى حيث إن هذا القرآن إنما هو كلام الله. وعلى هذا فإن الزعم بأن القرآن مسجوع يؤدى إلى نسبة شىء دنيوى إلى الله (تعالى) [٥] . لذا فإن إنكار السجع فى القرآن كان متوجهاً عن الاعتقاد العام فى أن القرآن هو كلام الله (تعالى) ، وليس كلام محمد (ﷺ) . وقد حاول أعداء الرسول (ﷺ) أن يقللوا من شأن الرسالة زاعمين أنها لا تعدو أن تكون كلام كاهن أو شاعر [٦]. ومن أجل الردّ على هذا الزعم فإن نفراً كثيراً من الدارسين أنكر أن يكون القرآن مسجوعا، أو أن يكون متضمناً السجع ، كما رفضوا تضمنه الشعر. ويبدو أن صرامة هذا الاعتقاد لم تكن تسمح للنقاد أن يمارسوا عملهم لولا أن مناهج العلوم الإسلامية تنبئ عن أن أعظم ما قدمته البلاغة والنقد عند

العرب كان نتاجاً للمناقشات المستفيضة حول إعجاز القرآن . لذا فقد أمكن للعلماء المسلمين أن تتباين وجهات نظرهم تبايناً واسعاً حول قضية « السجع» دون أن يتهم أحدهم بالهرطقة.

لم يكن السجع فى وقت الرسول (ﷺ) من لوازم الكلام البليغ فحسب، بل كان ملازماً لعبارات المتألهين والكهان [٧]. وينقل النقاد العرب بعض أقاويل الكهان من مثل قول أحدهم: « السماء والأرض ، والقرض والفرض، والغمر والبرد ...» [٨]. وقد ساد الاعتقاد بأن هؤلاء الكهان كانوا على اتصال بالجن أو ما أشبه ، وأنهم كانوا يمتلكون قوىً سحرية. وقد استخدموا السجع فى أداء ما يناط بهم من وظائف ، من مثل التنبؤ بما سيأتى أو درء الأخطار أو صب اللعنات على الأعداء. ويرى المسلمون أن أقاويل الكهان محض سخف وتزييف، بل إنها تجديف أيضاً . وكما يقول الباقلانى فإن «الكهانة تنافى النبوات» [٩]. ولقد كان ما تمثله الكهانة من خطر على الدين متجسداً فيما انتهجه مسيلمة الكذاب ، كاهن بنى حنيفة فى اليمامة الذى عاصر الرسول (ﷺ) ، حين ادّعى النبوة وجمع حوله بعض المشايعين . وقد انتهى صراع مسيلمة وشيعته مع المسلمين بعد فترة قصيرة من وفاة الرسول (ﷺ) بمقتل مسيلمة ودحر أصحابه فى موقعة «عقرباء» فى العام الثانى عشر للهجرة [١٠]. إن بحث موضوع السجع فى القرآن يدور حول حديث نبوى عرف باسم حديث الجنين الذى يطلعنا أبو داود (توفى ٢٧٥ هـ ـ٨٨٩م) على ثلاث روايات له تختلف فيما بينها اختلافات طفيفة . أما سياق الحديث فيتعلق بامرأتين من هذيل تشاحنتا فضربت إحداهما الأخرى، وكانت حبلى، فأسقطت جنينها ثم ماتت من جراء ضرب الأولى لها بحجر فى رواية ، وعصاً فى رواية أخرى . وقد كانت المرأة المقتولة على وشك الوضع إذ كان جنينها ذكراً نما شعر رأسه . وقد اختلف أولياء أمر المرأتين فيما إذا كانت الدية تجب للمرأة المقتولة وحدها أم تجب لها ولجنينها ، فعرض أمرهما على الرسول (ﷺ) فحكم بوجوب دفع دية الجنين . حينئذ اعترض ولى المرأة المعتدية قائلاً: «كيف أغرم دية من لا شرب ولا أكل ولا نطق فمثل ذلك يطال ؟».

لقد صاغ الرجل سؤاله الإنكارى مسجوعاً مما دعا الرسول (ﷺ) إلى التعبير عن استيائه من الرجل، متسائلاً عما إذا كان كلام الرجل شبيهاً بسجع الكهان فى الجاهلية [١١]. وقد اتخذ نفر كثير من النقاد هذا الحديث حجةً على أن الرسول (ﷺ) استاء من السجع بما هو سجع، على حين دحض نقاد آخرون هذا التأويل على أسس متباينة . فذهب أبو هلال العسكرى وضياء الدين بن الأثير إلى القول بأنه لو صحّ أن مقصد الرسول كان الاعتراض على السجع فى ذاته لقال «أسجعاً؟» بدلا من قوله «أسجعاً كسجع الكهان؟» . يرى العسكرى إذن أن اعتراض الرسول لم يكن على السجع عموماً بل على سجع الكهان خصوصا « لأن التكلف فى سجعهم فاشٍ» [١٢]. أما إسحق بن وهب فيرى أن الرسول انتقد الرجل لأن كلامه جاء مسجوعاً كله ، وفى رأيه أنه يحسن بالمرء ألا يبالغ فى استخدام السجع ، كما أنه يرى أيضاً أن هذا المثل على وجه الخصوص كان يشبه كلام الكهان فى تكلفه : «وتكلف فى السجع تكلف الكهان» [١٣]. أما ابن الأثير فيقرر أن الرسول (صلعم) إنما قصد إلى نقض احتجاج الرجل[١٤] ، ذلك أن عبارة الرسول (ﷺ) كانت تعنى «أحكماً كحكم الكهان؟» [١٥]. وكما نقل الجاحظ عن عبد الصمد بن فضل الرّقاشىّ ، لم يكن استهجان الرسول (ﷺ) منصباً على استخدام الرجل للسجع ، بل كان استهجانه لما لجأ إليه ذلك الرجل من تحايل محاولاً التهرب من دفع الدية :

« لو أن هذا المتكلم لم يرد إلا إقامة الوزن[١٦] لما كان عليه بأس لكنه عسى أن يكون أراد إبطالاً لحق فتشادق فى كلامه»[١٧] .

ولقد لجأ بعض النقاد إلى مسألة اللفظ والمعنى فى إنكارهم السجع فى القرآن ، فعلوا ذلك وفى أذهانهم العبارات السخيفة المبهمة التى كانت تجرى على ألسنة المتألهين . كان الرّمانى (توفى ٣٨٤ هـ - ٩٩٤م) ممن نحوا هذا النحو فى (النكت فى إعجاز القرآن) ، فيقول فى هذا الكتاب :

« الفواصل حروف متشاكلة فى المقاطع توجب حسن إفهام المعانى ، والفواصل بلاغة، والأسجاع عيب ، وذلك أن الفواصل تابعة للمعانى وأما الأسجاع فالمعانى تابعة لها»[١٨] .

ويقرر أن استخدام السجع فى محاولة الفصاحة هو تبديد للجهد يشبه صنع عقد لكلب [١٩] . إن الرّمانى يذهب إلى أن السجع بحكم تعريفه قالب شعرى لكلام لا قيمة له . ويعطى لرأيه هذا مثلا من سجع ينسب لمسيلمة الكذاب حيث يقول : « يا ضفدع نقّى كما تنقّين لا الماء تقدّرين ولا النهر تفارقين» [٢٠] .

يحاول الرّمانى أن يؤيد فكرته عن أن المعنى فى السجع هو بالضرورة تافه عن طريق تأويل الأصل الاشتقاقى للكلمة . إن كلمة «سجع» مشتقة من هديل الحمام، كما يجمع أصحاب المعاجم . ولما كان الحمام يردّد أصواتاً متشابهة لا معنى لها فإن الرّمانى يذهب إلى أن تلك هى العلة فى اشتقاق كلمة سجع . وعلى هذا ، فإنه يعوّل على أن المعنى الأصيل الحقيقى لكلمة سجع هو الكلام الفارغ من المعنى الذى تشيع فيه القوافى[٢١] .

إن المثل الذى ضربه الرّمانى يكشف عن رؤية متحيزة للاحتمالات التى يمكن أن يفهم بها مضمون السجع ، إذ إنه يختار أقلها شأناً . ومع هذا فإن عمل الرّمانى كان له تأثير واسع ، فالباقلانى عوّل عليه حين ناقش المسألة على نحو مشابه وإن استخدم القياس المنطقى. ذلك أن اللفظ فى القرآن تابع للمعنى على حين أن المعنى فى السجع تابع للفظ . وعلى هذا فمن المحال أن يكون القرآن سجعاً [٢٢] . إن النتيجة ها هنا هى محصلة منطقية للفرضين السابقين عليهما لولا أن الفرضين قد جانبهما الصواب . فمن السهل على غير المسلم أن ينقض الفرض الأول زاعماً أن هناك حالات كثيرة فى القرآن يستخدم فيها بعض الوسائل الأسلوبية، حيث يكون المعنى تابعاً بشكل ما ، لأسباب بلاغية أو جمالية . ومن جهة أخرى ، فإذا عولنا على أن القرآن هو كلام الله؛ أفليس الله بقادر على أن يعبر عن المعنى المرغوب مع صياغته فى شكل فنى مثل السجع أو الشعر؟ غير أن الباقلانى ربما اعتقد أن أية محاولة للقول بوجود قواعد شكلية ما فى القرآن تنال من قدرة الله . أما الفرض الثانى، وهو القول بأن المعنى فى السجع تابع للفظ فقد كان محل نزاع ، وقد أشار النقاد القدماء إلى أنه ليس صحيحاً بالضرورة . والحق أن ابن الأثير يقلب فكرة الرمانى رأسا على عقب حين يقرر أنه من أجل أن يكون السجع جيداً فإن اللفظ ينبغى أن يكون تابعاً للمعنى وليس العكس ، لأنه لو لم يكن الأمر كذلك كان السجع «كغمد من ذهب على نصل من خشب»[٢٣] . ويصر العسكرى على أن السجع الذى يعتد به هو ذلك الذى يأتى عفوا [٢٤] ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرر أن القرآن لا يشبه كلام البشر من حيث إنه يعبر عن أشرف المعانى فى أجمل أسلوب مع وفائه بقيود الشكل :

« وكذلك ما فى القرآن مما يجرى على التسجيع والازدواج [٢٥] مخالف فى تمكين المعانى وصفاء اللفظ وتضمّن الطلاوة والماء لما يجرى مجراه من كلام الخلق » [٢٦] .

يعترض كثير من النقاد على استخدام كلمة سجع فى الإشارة إلى الخطاب القرآنى مع اعترافهم بالشبه القائم بينهما . ويقرر السيوطى أن الغالبية من العلماء لا يجيزون استخدام لفظ السجع فى سياق الحديث عن القرآن [٢٧]. وفى رأى هؤلاء العلماء أن الكلمة الأخيرة فى الآية القرآنية ينبغى أن تسمى فاصلة لا أن تسمى بالسجع . ومع ذلك ، فإن كثيرا من النقاد الذين يعوّلون على هذا الرأى يتخذون من آيات القرآن أمثلة على الأنواع المختلفة من السجع [٢٨] . وهم يزعمون أن لفظ فواصل إنما اشتق من سورة فصلت « كتاب فصّلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون» [٢٩] . ويقرر التفتازانى (توفى ٧٩١ هـ ـ ١٣٨٩) أن تجنب استخدام كلمة سجع فى الإشارة إلى القرآن لا يعود إلى إنكار السجع وإنما يكون ذلك «رعاية للأدب وتعظيماً له» لأن الكلمة تعود إلى سجع الحمام ، وهو أوضح من أن يكون نعتاً للقرآن [٣٠] . ويقرر السيوطى شيئا مشابهاً عن لفظة سجع فيقول : «لأن أصله من سجع الطير فشرف القرآن أن يستعار لشىء منه لفظ أصله مهمل» [٣١].

على أن مشكلة السجع فى القرآن لم تجد لها حلاً بعد ، إذ يضم تاريخ كمبردج للأدب العربى (Cambridge History of Arabic Literature) مقولتين عن مشكلة السجع فى القرآن لا يمكن الفصل بينهما . يقرر باريت Paret فى غير كياسة أن القرآن كتب مسجوعا من أوله إلى آخره [٣٢] ، على حين أن عبد الله الطيب يقرر أن :

« الإيقاع الذى يبتعد بالقرآن عن أن يكون سجعاً أو رجزا أو شعراً يمتنع على أى محاولة للكشف عن كنهه لأن الإيمان بأن القرآن معجز بطبعه عقيدة إسلامية لا يمكن الحياد عنها» [٣٣] .

أما المقولة الأولى فتذهب فى خضوعها للتحيز والهوى إلى أقصى مدى فتخضع النص لقالب سابق من خلال بحث لا يتسم بالحساسية ، على حين أن المقولة الثانية تنكر قيمة البحث فى النص . ويشير هذا التناقض بين المقولتين إلى مشكلة حقيقية . إن محاولة البحث فى مشكلة السجع فى القرآن وتحديد ماهية هذا السجع نفسه تقتضى ألا نفرض على مادة البحث تقاليد سابقة ، يستوى فى ذلك أن تكون تلك التقاليد عربية إسلامية أو غربية استشراقية، لأن مثل هذا التوجه لن يؤدى إلا إلى صورة من صور الفهم القاصر . الأحرى بنا إذن أن نفهم التقاليد فى نطاق مالدينا من تراث نقدى حول السجع والقرآن . وفى رأينا أن مقولة عبد الله الطيب لا تعكس وعياً بوجهات النظر المتباينة حول القضية فى نطاق التراث العربى الإسلامى . لم يع عبد الله الطيب التقاليد ، بل وقع فى شراكها . أليس من الأجدى أن نأخذ من نظرية الإعجاز حافزاً للبحث والمقارنة بدلاً من الإعلان عن عدم جدوى البحث أو التفكير المستقل ؟ أو لم يفعل أعظم علماء الإسلام ذلك ؟

يجىء ضياء الدين بن الأثير على الطرف النقيض للرّمانى فى منظومة النقاد الذين تفاوتت آراؤهم حول موضوع السجع فى القرآن . إنه يذهب إلى الطرف المناقض للرّمانى، لأنه ينحى الاعتبارات النظرية جانبا ويقصر نفسه على البحث فى النسيج النصى للقرآن نفسه، مؤكدا أن القسم الأعظم من القرآن جاء مسجوعا، كما يقرر أن كل سور القرآن تقريباً تحتوى على شىء من السجع، وأن سوراً عديدة احتوت على السجع من أولها إلى آخرها، مثل سورة «القمر» وسورة «الرحمن» [٣٤] . ويضيف القلقشندى سورة «النجم»

إلى قائمة السور التى جاءت مسجوعة كلها [٣٥]. لذا، فليس من الغريب أن تكون دراسات هؤلاء العلماء الذين أدركوا بوضوح ظاهرة السجع فى القرآن هى التى أمدتنا بأفضل التحليلات لهذه الظاهرة. وسوف ننطلق فى دراستنا من حيث انتهى هؤلاء العلماء.

إن الخطوة الأولى وهى فى الحق خطوة تمهيدية، هى معرفة النسبة المئوية للسجع فى القرآن، وذلك بأن نحدد أولاً عدد الآيات المسجوعة. وفى هذا السبيل فقد قمت بالنظر فى الكلمات الأخيرة فى آيات القرآن وسجلت أعداد الآيات المقفاة فى كل سورة من سور القرآن على حدة فى الملحق المرفق بهذه الدراسة، فوجدت أن نسبة تلك الآيات تبلغ ٨٥٫٩٪ . غير أن هذه الأرقام ليست نهائية أو حتمية. إنها على أحسن تقدير أرقام تقريبية [٣٦]. وإنه لمن الخطأ أيضا أن نظن أن كل ما يحتوى على قافية هو من باب السجع. ومع ذلك، فإن سورتين فحسب من سور القرآن كلها قد خلتا من السجع خلواً تاماً، وهما سورة قريش وسورة الأنصار. وهناك ثلاث وثلاثون سورة جاءت مسجوعة من أولها إلى آخرها. وتشير النتائج إلى أن القرآن يضم قدراً كبيرا من السجع، بل الأرجح أن تكون الآيات المسجوعة أكثر من تلك التى تخلو من السجع.

من الضرورى أن نقدّم أولا كلمة عن القافية فى القرآن [٣٧]. وأول ما نقوله فى هذا الصدد إن السجع لا يستلزم قافية واحدة، وهو فى ذلك يشبه الرجز ويختلف عن القصيدة [٣٨]. ويميل النص القرآنى إلى توحيد القافية، وإن احتوى على أمثلة لتعدد القوافى فى السورة الواحدة. وعلى سبيل المثال، فإن سورة «الرحمن»، وعدد آياتها ٧٨، تنتهى بقافية واحدة هى الألف والنون (ان). ويختلف القرآن فى هذا عن أشكال السجع التى شاعت فيما تلاه من قرون، مثلما هو الحال فى الرسائل والمقامات حيث لا يطرد استخدام قافية واحدة كما فى القرآن، إذ من النادر أن يطرد فى المقامات والرسائل استخدام قافية واحدة لأكثر من ثمانى أو عشر مرات.

ويحتوى الملحق المرفق بالدراسة على القوافى الأساسية لكل سورة من سور القرآن. إن أكثر القوافى شيوعا فى القرآن هى (ين)، و(ون)، و(يم)، و(وم). وهناك قواف شائعة أيضا هى (يل)، و(ول)، و(ير)، و(ور). أما السور الطويلة، بما فى ذلك سورة «البقرة»، فلم تخرج القافية فيها عن (ين)، و(ون)، و(يم)، و(وم). وعلى سبيل الإجمال، فإن هذه القوافى تظهر فى خمس وخمسين سورة من سور القرآن. وهذا مثل من أمثلة القوافى غير التامة التى يسمح بها فى الشعر أيضا، ذلك أن التقفية جائزة بين حرفى العلة: الواو والياء، كما تجوز التقفية بين الميم والنون [كذا]. وتوجد مع ذلك حالات أخرى من التقفية غيرالكاملة فى القرآن التى لم يعتد بها غالباً بوصفها تقفية. إن وجود حروف الباء والدال والقاف فى سياقات تكون فيها القافية منتظمة أو متوقعة يؤدى إلى التقفية بين هذه الحروف، وهو ما ينطبق على حرف اللام والراء بالمثل، وتتحقق هذه التقفية على سبيل المثال فى سورة «أبى لهب»، حيث تكون كلمات القوافى هى : وتب - كسب - لهب - حطب - مسد، وأيضا فى سورة الفلق حيث كلمات القافية هى : فلق - خلق - وقب - عقد - حسد ، إلى جانب أمثلة أخرى كثيرة. ولا يسمح بمثل هذه التقفية فى الشعر، وعلى قدر ما أعلم، فإن كتاب السجع الذين جاءوا بعد القرآن لم يستخدموها. ويطلق الرمانى على القوافى الكاملة مصطلح «حروف متجانسة» بينما يطلق مصطلح «حروف متقاربة» [٣٩] على القوافى غير الكاملة. أما السيوطى وعدد آخر من النقاد فيستخدمون مصطلح «حروف متماثلة» بدلاً من «حروف

متجانسة»(٤٠) ويخبرنا السيوطى أن بعض النقاد يزعمون أن كل الفواصل فى القرآن إما أن تكون حروفا متماثلة أو متقاربة(٤١) . ولا يقوم دليل على صحة هذا الزعم، فالفواصل فى سورة الأنصار، على سبيل المثال، هى : الله [كذا]، أفواجاً، توّاباً.

وتختلف القواعد التى تحكم الكلمات المقفاة فى السجع عن قواعد التقفية فى الشعر. وأحد هذه الفروق الأساسية هو أن كاتب السجع ينبغى أن يراعى تسكين أواخر الكلمات فى الجمل المسجوعة (٤٢)، إذ يقـرر القزوينى (توفى ٧٣٩ هـ ـ ١٣٣٨م) فى تلخيصه أن الأسجاع مبنية على سكون الأعجاز. ويقرر السيوطى كذلك شيئا مشابها فيقول: «مبنى الفواصل على الوقف» (٤٣). ويبين القزوينى أن الإعراب قد يؤدى إلى ضياع القافية، كما هو الحال فى المثل العربى «ما أبعد ما فاتْ، وما أقرب ما هو آتْ». وهناك مثل مشابه فى سورة «الإخلاص»:

«قل هو الله أحد

الله الصمد

لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد» .

فلو قرئت أواخر هذه الآيات دون تسكين لما تحققت القافية.

ويقرر السيوطى أن بعض ما يعد من عيوب القافية فى الشعر يسمح به فى السجع: «وما يذكر من عيوب القافية من اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه فليس بعيب فى الفاصلة» (٤٤). أما اختلاف الحركات من فتحة وكسرة وضمة فلا يؤثر فى السجع فى معظم الحالات لما أشرنا إليه من أن الكلمات الأخيرة فى العبارات المسجوعة ينبغى أن تقرأ بالتسكين. أما «اختلاف الإشباع» و«اختلاف التوجيه» فتعنى اختلاف حركات الحروف السابقة على حرف الروىّ. ويشير «الإشباع» بصفة خاصة إلى الحركة التى تسبق حرف الروىّ المتحرك، بينما يشير «التوجيه» إلى الحركة التى تسبق الروىّ الساكن. ويمكن التمثيل لذلك بسورة «القمر» التى تشتمل على تقفية بين كلمات من مثل: قمر، ومستمرْ، ونذرْ.

يلاحظ السيوطى أيضا أن القرآن يشتمل على «لزوم ما لا يلزم» حين تكون التقفية بين أكثر من حرف(٤٥) . بيان ذلك فى الآيتين :

«فأما اليتيم فلا تقهر

وأما السائل فلا تنهر» .

حيث القافية بين حرفين لا حرف واحد .

وفى الآيتين:

«تذكروا فإذا هم مبصرون

وإخوانهم يمدّون فى الغىّ ثم لا يقصرون» .

(الأعراف ـ الآيتان ٢٠١ ، ٢٠٢).

حيث التقفية بين حروف ثلاثة هى الصاد والراء والنون.

ويميل الباحث الغربى فى الشعر إلى النظر إلى ما سبق على أساس من النظر فى المقاطع بدلاً من النظر فى الحروف. إن التقفية فى القرآن تتحقق غالبا فى مقطع واحد، كما هو الحال فى سورة الفلق، غير أنها قد تتحقق فى ثلاثة مقاطع كما هو الحال فى سورة «الزلزلة» حين نلاحظ كلمات: زلزالها ـــ أثقالها ـــ مالها ـــ أخبارها أوحى لها.

البحث عن قواعد عروضية للسجع

تبدأ التعريفات التقليدية للسجع بالنص على أنه نثر مقسّم إلى عبارات تنتظمها قافية واحدة. وبسبب هذا التعريف ترجم الدارسون الغربيون مصطلح «السجع» بعبارة «نثر مقفى rhymed prose» وقد حاول البلاغيون القدماء فرض ثنائية الشعر/ النثر على ثلاثة أساليب للإنشاء، هي النثر والسجع والشعر الموزون. مما أدىّ إلى إقحام السجع مع النثر دون وجه حق، لا لشيء إلا لعدم تحقق الأوزان الشعرية فيه. ولقد أدرك كثير من النقاد القدامى ما فى هذا التقسيم من قصور، فيقرر ابن خلدون مثلا أن النثر يقع فى نوعين؛ المرسل والمسجّع[٤٦]، ولكنه يضيف إلى ذلك أن الكتاب فى عصره يستخدمون «أساليب الشعر ومنازعه» فى نثرهم «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر ومنازعه فى المنثور من كثرة الأسجاع والتزام القافية ...» [٤٧].

بيد أن التقفية ليست هى الخاصية الشعرية الوحيدة للسجع، فهناك ضوابط للطول النسبى للعبارات المسجوعة. وبرغم أن السجع لا يخضع للعروض الكمّى quantitative meter فإنه يخضع لعروض من نوع ما. فكيف يمكن للمرء إذن أن يضع مقياسا لطول الجمل المسجوعة؟

لقد أقر الدارسون منذ زمن طويل أن السجع له خواص الكلام الموزون. ففى عام ١٨٩٦ يقرر جولدزيهر أن النثر كان أسبق شكل من أشكال التعبير الشعرى فى العربية، وافترض نظرية مؤداها أن الرجز ما هو إلا تطوير لشكل من أشكال السجع الذى ينتظمه الوزن [٤٨]. والبحث فى هذا المجال، كما هو الحال فى بحث السجع عموماً، اتسم بالبطء الشديد كما اتسم بالإخفاق فى الجمع بين التحليل النصّى ودراسة الأعمال النقدية عن السجع التى أنجزها القدماء. ومما يلفت النظر هنا أن كرنكو Krenkow فيما أورده عن السجع فى الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية (The Encyclopaedia of islam) لم يستشهد بشىء من أعمال النقاد العرب القدماء[٤٩]. أما زكى مبارك فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع) فيطلعنا بشكل جيد على تاريخ السجع واستخداماته فى القرون الأربعة الهجرية الأولى محيلاً إلى عدد من الأعمال النقدية التى أتيحت له [٥٠].ولم ينشغل زكى مبارك بالتساؤل عن شكل السجع أو قواعده العروضية، بل شغل بدلاً من ذلك بالأجناس والموضوعات التى استخدم فيها السجع ومدى المراوحة فى استخدام المؤلفين للسجع على تباينهم، وإلى أى درجة كانت قيمة السجع مع الوسائل البلاغية الأخرى. وقد أدخل بلاشير Régis Blachére تحسينا على ترجمة مصطلح السجع فجعلها «النثر المقفى ذو الإيقاع» rhymed and rhythmic prose فقدم بذلك أفضل تعريف للسجع حتى الآن، ربما نتيجة لدراساته فى القرآن، حيث يقول عن السجع إنه:

«نوع من النثر يتميز باستخدام وحدات موزونة، عادة ما تكون قصيرة، يتراوح عدد مقاطعها ما بين أربعة إلى ثمانية مقاطع، وأحيانا أكثر من ذلك. وتنتهى هذه الوحدات بقافية. وتنقسم هذه الوحدات الموزونة إلى مجموعات، بحيث يكون لكل مجموعة قافية واحدة. وفى هذه المجموعات لا يشترط أن تتساوى الوحدات فى عدد مقاطعها. وفى التحليل الأخير، فإن العنصر الأساسى هو التقفية. وعلى هذا نستطيع أن نعرّف السجع تقريبيا بأنه نثر موزون مقفى» [٥١].

وفى عام ١٩٧٤ قدم شندلين Scheindlin بعض الملاحظات المتعلقة بالتحليل العروضى للسجع فى كتابه

(الشكل والبنية فى شعر المعتمد بن عباد) Form and structure in the poetry of al Muatamid مقرراً أن البلاغيين أشادوا بإقامة التوازن بين العبارات المسجوعة، مستشهداً بأهم عملين تناولا هذا الموضوع، هما (كتاب الصناعتين) للعسكرى و(المثل السائر) (٥٢) لضياء الدين بن الأثير. وأشار عبد الفتاح كيليطو عام ١٩٧٦ إلى ما ذكره النقاد القدماء فى هذا الصدد:

«يفترض فى السجع اتباع وزن ما، أقل جموداً من أوزان الشعر، وإن كان السجع مع ذلك يتبع قواعد بعينها استخلصها البلاغيون وصنفوها» (٥٣).

وفى عام ١٩٨١ أصدر بيير كرابون Pierre Crapon de caprona كتابا بعنوان:

(Le Coran : aux sources de la Parole oraculaire)

وقد قام فى هذا الكتاب بتحليل للإيقاع، طبقه على عدد من السور المكية، ولم يرجع إلى أى من المصادر القديمة عن السجع (٥٤). ولما قام «حاييم شينين» Heyim Y.Sheynin عام ١٩٨٢ بتحليل عروضى لمقامات اختارها من الحريرى وبديع الزمان، وجد أن عمل «كيليطو» لم تؤيده المصادر التى اعتمدها، فنهض ببحث مستقل عن الموضوع؛ فدرس أعمالا بلاغية لبعض القدماء ــ وإن لم يذكر أيها ــ غير أنه أخفق فى العثور على أى شىء يتصل بالقواعد العروضية للسجع، لذا فإنه ينتهى إلى استخلاص يقول فيه: « من الغريب أن أحداً لم ينتج دراسة عن البنية العروضية للسجع»(٥٥). ويؤكد أدونيس فى كتابه (مقدمة فى الشعرية العربية) Introduction à la poetique arabe الصادر عام ١٩٨٥ أهمية السجع فى تطور فكرة الوزن فى الشعر العربى، ويقدم أنواعاً مختلفة من السجع عرفها البلاغيون العرب محيلاً إلى (الصناعتين) للعسكرى وغيره من المصادر(٥٦). وخلاصة ذلك كله أن عدداً من الدارسين المحدثين اهتم بالبحث فى القواعد العروضية للسجع وسماته الشعرية. ومن المؤسف أن الدارسين الغربيين، وقد أنفقوا جهدا كبيراً فى دراسة النصوص المسجوعة، لم ينتبهوا بشكل كافٍ لأعمال النقاد العرب القدامى. ولئن كان الباحثون العرب المحدثون أكثر وعياً بالنقد القديم حول السجع فإنهم لم يطبقوا فهمهم لهذا النقد القديم على نصوص أصلية من السجع، ولو فعلوا لحققوا تقدماً فى هذا المجال من الدراسة.

أوزان السجع القائمة على اللفظ

كان ضياء الدين بن الأثير من أوائل البلاغيين الذين ناقشوا فكرة طول العبارة المسجوعة بشىء من التفصيل، كما أنه واحد من القلائل الذين فعلوا ذلك على أساس حسابى (٥٧). وقد اعتمد كثير من النقاد بعده على صنيعه. وكى نناقش عمل ابن الأثير نحتاج أولاً إلى مقدمة عن بعض المصطلحات المهمة: تسمى الجملة المسجوعة فى العربية «سجعة»، كما تسمى «فصلا» أو «فقرة» أو «قرينة» (٥٨). ويعطى ابن الأثير فى تحليله العروضى للسجع أمثلة يبيّن فيها كيف تتقارب أطوال العبارات المسجوعة إن لم تتطابق فى أطوالها. ويسمى هذه الخاصيه باسم «الاعتدال» (٥٩). ولكن كيف يحدّد ابن الأثير طول السجعة؟ إنه يصف هذا الطول على أساس عدد الألفاظ فى العبارة المسجوعة. ولا يرد فى كلامه شىء عن المقاطع أو تفاعيل الخليل بن أحمد. ويدل ذلك على أن اللفظة عنده هى الوحدة الأساسية لأوزان السجع، وأن كل لفظة تمثل تفعيلة فى أوزان السجع بغض النظر عن طول الكلمة أو طول مقاطعها. بعبارة أخرى، إن الألفاظ فى السجع تقوم مقام التفاعيل فى الشعر.

ويتسق عمل شينين بشكل ملحوظ مع نظام ابن الاثير [٦٠] برغم عدم معرفته لعمل ابن الأثير. وقد قام شينين بتحليل عروضى مفصل لعدد من مقامات الحريرى والهمذانى أدّى به إلى الاقتناع بأن السجع يقوم على نظام عروضى أساسه الألفاظ.

وقد يثور هنا اعتراض، تأسيساً على أن بعض مفردات اللغة تكتب على شكل ألفاظ منفصلة ولكنها ليست كذلك، مثل حرف الجر «فى» المتبوع بهمزة وصل. وبرغم أن أمثلة ابن الأثير ليست وفيرة بالقدر الذى يكفى لعمل نظام كامل، فإنها تعين فى بعض الحالات، مثل حالات حروف الجر، والأدوات، والضمائر الموصولة. فعلى سبيل المثال، ينص ابن الأثير على أن الآية التالية تحتوى على ثمانى كلمات:

«بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذّب بالساعة سعيرا» [٦١] (الفرقان آية ـ ١١) .

فى هذا المثل نرى ابن الأثير يعدّ حرفى الجر، الباء واللام غير منفصلين عما ألحق بهما، وعلى هذا فإن «بالساعة» تقوم مقام تفعيلة واحدة وكذلك «لمن». من هذا يظهر عدم النظر إلى حروف الجر والعطف والأدوات بوصفها ألفاظا منفصلة، وبالتالى فإنها لا تقوم مقام التفعيلة. وعلى هذا فإن «وأعتدنا» تقوم مقام تفعيلة واحدة رغم تكونها من حرف وفعل. وأخيرا فإن أدوات من مثل «بل» تعد عند ابن الأثير لفظاً قائماً بنفسه، أى تقوم مقام التفعيلة، فالآية التالية عنده تشتمل على تسع ألفاظ:

«إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيرا» [٦٢] (الفرقان ـ آية ١٢) .

فها هنا يعد ابن الأثير «من» لفظاً منفصلا، أى تفعيلة. يستبين من هذا كله أن أدوات من مثل حرفى الجر الباء واللام وكذلك واو العطف وفاء السببية... إلخ لا تعد ألفاظا قائمة بذاتها. ينطبق ذلك أيضا على اللواحق؛ ذلك أن هذه اللواحق، شأنها شأن بعض الأدوات، لا تقوم بنفسها بل ترتبط دائما بألفاظ. غير أن الحروف والأدوات التى تقوم بنفسها مثل «هل» و«لم» و«من» و«عن» تعدّ تفعيلات شأنها شأن الكلمات القائمة بنفسها.

على أن بعض الحالات يصعب تحديدها، مثل «فى» و«ما» اللتين يقصّر حرف العلة فيهما أحيانا حسب وضع الكلمة واستعمالها. وعلى سبيل المثال، فإن حرف الجر «فى» لا يختلف عن حرف الجر «الباء» فى قولنا «فى الساعة»، «بالساعة» لأن الياء فى حرف الجر «فى» قصّرت فصارت مثلها مثل الباء. لذا فإن حرف الجر «فى» هنا لا يعد لفظا، أى لا يعد تفعيلة. وينطبق هذا أيضا على «ما» فى أمثلة من مثل:

«وما أدراك ما القارعة».

وحسبما أرى فإن «ما» الأولى فى هذه الأية ينبغى أن تعد لفظاً، أى تفعيلة، على حين أن «ما» الثانية ينبغى أن تلحق بكلمة القارعة، وحينئذ لا تكون لفظا قائماً بذاته. وفى بعض الحالات يسمح بقدر من الحرية فى تقرير ما إذا كانت بعض الألفاظ تستقل بنفسها أم لا. مثال ذلك كلمات القافيه فى سورة «الزلزلة»: زلزالها ـ أثقالها ـ مالها ـ أخبارها ـ أوحى لها.

إن عبارتى «مالها» و«أوحى لها» تتكون كل منهما من لفظين منفصلين، ومع ذلك فإننا من أجل إقامة القافية ينبغى أن نعامل كل عبارة منهما بوصفها لفظاً واحداً، لا بوصفها عبارة من كلمتين. وهناك مثل آخر من القرآن أيضاً:

«فأمه هاوية

وما أدراك ما هى

نار حامية» (القارعة ـــ الآيات ٩،١٠،١١).

إن عبارة «ماهي» مكونة من لفظين هما «ما» و«هي» ولكننا ينبغي أن نعدهما لفظا واحداً كي تستقيم قافية السجع.

تبقى بعد ذلك نقاط قابلة للدرس، غير أن الخلاصة التي انتهى إليها شينين، وكان قد سبقه إليها ابن الأثير بما يزيد على سبعة قرون، هذه الخلاصة هي أن اللفظ وليس المقطع هو أساس العروض في السجع. وحين نصف طول السجعة على أساس عدد المقاطع، كما فعل بلاشير، فإن ذلك يؤدي إلى خلط في فهم الأساس العروضي للسجع. ذكر بلاشير أن العبارة المسجوعة تشتمل على مابين أربعة مقاطع وعشرة. ومن الغريب أن شندلين بعد قراءته للقسم الخاص بالسجع في كتاب (المثل السائر) يقرّر بغير وجه حق أن ابن الأثير يحبذ تساوى عدد المقاطع في العبارات المسجوعة وأنه يؤكد هذا أكثر مما فعل العسكري. والحق أن الانسياق وراء فكرة المقاطع هو نتيجة للعادة المتأصلة في عدّ المقاطع في العروض الشعرى، وهو انصياع مبالغ فيه لنظام الخليل بن أحمد، دون انتباه لفكرة اللفظ[٦٣].

العبارة الافتتاحية في السجع

يسمح لنا أحد أمثلة ابن الأثير تعرف خاصية من خواص السجع، وهي خاصية ذات أهمية بالغة حين نحلل شكل النص المسجوع. ففي العبارة المسجوعة التالية التي ألفها ابن الأثير نفسه:

«الصديق من لم يعتد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف» .

في هذه العبارة يقرر ابن الأثير أن كل عبارة تشتمل على أربعة ألفاظ لأن الفصل الأول هو: «لم يعتد عنك بخالف»[٦٤]. وهذا يعني ضمناً أن عبارة «الصديق من» ليست جزءاً من الفصل. وعلى هذا فإن هذه العبارة عبارة افتتاحية تقع خارج بنية السجعة.

إن هذا النوع من العبارات الافتتاحية شائع وإن كان غير ملزم. وقد جاء مثلها في القرآن، ففي الآيات التالية وضعت العبارة الافتتاحية بين قوسين:

«[الحمد لله] رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين» .

ولقد أخفق العسكري في إدراك هذا الاستخدام للعبارة الافتتاحية، فاستشهد بالعبارة التالية في وصف الجراد ناسباً إياها إلى بعض الأعراب:

«[فسبحان من يهلك] القوى الأكول

بالضعيف المأكول» .

زاعماً أن عبارة «فسبحان من يهلك القوى الأكول» أطول من العبارة الأخرى، مما يخرج بهذا السجع على قاعدة تساوى طول العبارات المسجوعة. ثم يمضي قائلاً إنه لما كان ذلك في قطعة صغيرة فإنه مما يجاز[٦٥]. والحق أن العبارتين المسجوعتين لهما الطول نفسه، ومما يؤكد ذلك الطباق والتوازى بين عبارتيّ «القوى الأكول» و«بالضعيف المأكول». ولقد أخفق التفتازاني في فهم طبيعة العبارة الافتتاحية حين شرح بعض ما كتبه القزويني؛ برغم أن القزويني لم يقع بأى حال في مثل هذا الخلط. إن القزويني في اتباعه ابن الأثير والعسكري يقرر: «لا يحسن أن تؤتى قرينة أقصر منها قصراً كثيراً». ويشرح التفتازاني، زاعما أن قول القزويني «قصراً كثيراً» إنما أراد به تجنّب المساس ببعض ما جاء في القرآن من مثل سورة الفيل التي تجيء فيها السجعة الأولى أطول من الثانية:

«[ألم تر كيف] فعل ربك بأصحاب الفيل

ألم يجعل كيدهم في تضليل»[٦٦].

وبرغم أن القرآن يشتمل على أمثلة تكون فيها العبارة الثانية أقصر من الأولى فإن ذلك لا ينطبق على سورة الفيل لأن (ألم تر) هى عبارة افتتاحية، وعلى هذا فإن العبارتين متساويتان؛ إذ تتكون كل منهما من خمس كلمات.

ولقد فهم شينين ظاهرة العبارات الافتتاحية بشكل جزئى وإن شرحها بشكل مختلف، إذ يرى أنه حين تكون العبارة الأولى أطول من الثانية بكثير، فإنها يمكن أن تقسم قسمين، بحيث يكون القسم الثانى مساوياً للعبارة الأولى. وعلى هذا فإن القسم الأول يمكن أن يهمل من الناحية العروضية (٦٧).

يقترب تحليل شينين كثيراً من تحليل ابن الأثير، وحين يقسم شينين العبارة إلى قسمين فإن القسم الأول منها يكون هو ما أسميناه العبارة الافتتاحية، على حين يكون القسم الثانى هو العبارة المسجوعة. وإنه لمن الأولى أن نعد العبارة الافتتاحية وحدة منفصلة وأن نقرر أن السجع بما هو سجع يبدأ بعدها. ولقد رأيت أن أطلق على هذه العبارة الافتتاحية مصطلحا عربياً هو مصطلح «مطلع» (٦٨). والحق أن المطلع ملمح يميّز بين السجع والشعر الذى لا يندّ فيه شيء عن النظام العروضى للقصيدة، فى حين أن المطلع يقع خارج الهيكل العروضى للسجع.

إن حدود الاختلاف بين المطالع فى القرآن لا تتسع اتساعاً كبيراً. إنها فى الغالب قصيرة، بل إنها تكون فى بعض الحالات كلمة واحدة أو كلمتين. ففى النماذج التالية من سورة «الزلزلة» يكون المطلع كلمة واحدة أتبعت بسجعات تتكون كل منها من ثلاث كلمات:

«[إذا] زلزلت الأرض زلزالها

وأخرجت الأرض أثقالها

وقال الإنسان مالها».

وفى مثل ابن الأثير الذى ذكرناه فيما سبق يتكون المطلع من كلمتين: «الصديق من» يتبعه سجعتان تتألف كل منهما من أربع كلمات: «لم يعتد عنك بخالف» و«لم يعاملك معاملة حالف».

وفى بعض الحالات يكون طول المطلع مساوياً لطول السجعة، كما فى الفاتحة التى ذكرناها فيما سبق وكما فى سورة «الإخلاص»:

«[قل هو] الله أحد

الله الصمد».

فالمطلع من كلمتين وكذلك السجعة نفسها. وفى المثل التالى من سورة «العاديات»:

«[أفلم يعلم إذا] بعثر ما فى القبور

وحصل ما فى الصدور»
(الآيتان ٩، ١٠).

فى هذا المثل يتألف كل من المطلع والسجعة من ثلاث كلمات. ويبدو أن أفضل طول للمطلع هو ذلك الذى يكون أقل طولاً من السجعة أو مساوياً لها. إن أطول أمثلة للمطالع فى القرآن هى تلك التى تساوى الفاصلة من حيث الطول، فالمطلع الذى يزيد طوله عن السجعة يخلّ بالتوازن. ولقد أحس شينين بقصور تحليله فى دراسته عن المقامات، فعدّ المطالع سجعات منفصلة(٦٩). وأظن أنه أخطأ فى ذلك مرتين، أولاً لأن المطالع تفتقد القافية، وثانياً لأنها تكون فى بعض الحالات قصيرة قصراً مخلاً حين تقارن بالسجعة التالية لها.

عدد الكلمات أو التفاعيل فى السجعة الواحدة

يراعى ابن الأثير طول السجعات، فيقسمها من ثم إلى قسمين أساسيين؛ سجع قصير، وسجع طويل (٧٠).

ويقيم لهذا كله تعريفات رقمية. وهو هاهنا أيضاً يحدد طول السجعة على أساس الألفاظ لا المقاطع أو التفاعيل. وعنده أن السجعة القصيرة هى تلك التى تتكون من كلمتين إلى عشر كلمات[71]. أما السجعة الطويلة فتلك التى تتكون من إحدى عشرة كلمة فأكثر. ولا يضع حدّاً معيناً لطول السجعة، إذ يرى ان السجعة الطويلة لا حدود لها[72]. وأطول مثل يورده من سورة «الأنفال» حيث تتكون السجعة من تسع عشرة كلمة:

«إذ يريكهم الله فى منامك قليلاً ولو أراكهم كثيراً لفشلتم وتنازعتم فى الأمر ولكن الله سلم إنه عليم بذات الصدور» (الآية ٤٣).

«وإذ يريكموهم إذ التقيتم فى أعينكم قليلاً ويقللكم فى أعينهم ليقضى الله أمراً كان مفعولاً، وإلى الله ترجع الأمور» (الآية ٤٤)[73].

ويقسم القزوينى فى (الإيضاح) السجع حسب الطول إلى ثلاثة أقسام، قصير ومتوسط وطويل. غير أنه لا يذكر أرقاماً تحدد ما يعنيه بالطول والقصر. ويضرب مثلاً للسجع القصير من القرآن حين تتألف السجعة من كلمتين:

«والمرسلات عُرفا

والعاصفات عصفا» (المرسلات ـ الآيتان ١، ٢).

ويضرب مثلا للسجع المتوسط من سورة «القمر» حيث يتألف السجع من أربعة ألفاظ أو سبعة:

«اقتربت الساعة وانشق القمر

وإن يروا آية يعرضوا ويقولوا سحر مستمرّ»[74]. (الآيتان ١، ٢).

ويورد القزوينى مثلا للسجع الطويل هو نفسه المثل الذى أورده ابن الأثير. ويضرب القلقشندى أيضاً المثل نفسه غير أنه يقرّر أن هذا هو أطول سجع فى القرآن، مخالفاً فى ذلك ابن الأثير الذى لا يضع حداً بعينه لطول السجعة[75]. إن ما يذهب إليه القلقشندى يمدّنا بمقياس آخر، إلى جانب القافية، لتحديد مقدار السجع فى القرآن، إذ يلوح لنا أن القلقشندى يذهب إلى أن الآيات إذا طالت عن هذا الحد الذى ذكره لا تدخل فى باب السجع لأنها عندئذ سوف تخلّ بالتوازن والتناظر الواضحين فى المثل الذى ذكره. إن القرآن يحتوى على كثير من الآيات التى وإن كانت تجمعها قافية واحدة فإن طولها يتجاوز تسعة عشر لفظاً مما يخرجها عن أن تكون سجعاً. فعلى سبيل المثال، فإن الآيات الثلاث ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣ من سورة «البقرة»، تجمعها قافية (ون) و(يم) غير أن عدد ألفاظها هو ١٥ و١٢٧ و٣٢ على الترتيب.

ومن الواضح إذن أن هذه الآيات لا تقيم سجعاً حسب مفهوم القلقشندى، الذى يضيف إلى ما سبق أنه ما دام القرآن هو مثل البلاغة فإن كتاب السجع ينبغى عليهم ألا يزيدوا طول سجعاتهم عن الحدّ الذى ورد فى القرآن[76]. على هذا فإن القلقشندى لا يكتفى بأن يرى أن القرآن يضم قدراً كبيراً من السجع، بعد زعمه أنه فحص آيات القرآن جميعا، بل يعدّ القرآن النموذج لكل كتاب السجع. ويمضى بعد ذلك ليعطى نصائحه العملية لكتاب الدواوين فيما يخص طول السجعات مقرراً أن السجعة الأولى فى أى رسالة ديوانية ينبغى ألا تجاوز السطر الأول إلى السطر الثانى، وذلك حتى يمكن استيعاب فحوى الرسالة فى نظرة سريعة. فى هذه الحالة فإن الطول المقبول للسجعة يتوقف على مساحة الورق المستخدم[77].

ويلوح من كتابات النقاد القدماء تفضيلٌ واضح للسجعات القصيرة. ولهذا يصرّ ابن الأثير، مثله فى ذلك مثل العسكرى، على تفضيل السجعات القصيرة حتى تتقارب القوافى تقارباً يلذ السامع. إن أفضل سجع من حيث الطول، هو ذلك الذى تتكون عباراته من كلمتين. ويمثل ابن الأثير لذلك بالآيات التالية من سورة «المدثر»:

«[يا] أيها المدّثّر

قم فأنذر

وربّك فكبر

وثيابك فطهّر

والرّجز فاهجر» (المدثّر - الآيات من ١ إلى ٥).

إن القواعد التى تحكم طول السجعات أقل جموداً من تلك القواعد التى تحكم الشعر. ومع أن النقاد يوضحون أنه كلما قصرت أطوال السجعات كان ذلك أفضل، فإن بعضهم لا يضع حداً لطول السجعة، على حين أن القلقشندى يصر على أن طول السجعة ينبغى ألا يجاوز تسعة عشر لفظاً، معوّلاً فى ذلك على ما وجده فى القرآن. وعلى أية حال فإن هذا الطول أكثر بكثير من أى بيت شعرى. ويندر مع ذلك أن تجد سجعة فى هذا الطول فيما كتبه المنشئون بعد ذلك. وعلى الطرف النقيض فإن السجع بين عبارات متتالية لا يجاوز فى بعض الحالات كلمتين لكل عبارة، وهذا أقصر من أى مصراع شعرى. وفى كل من القرآن وما تلاه من كتابات مسجوعة فإن السجعات القصيرة هى الأكثر شيوعاً وإن كان مدى التفاوت يتسع اتساعاً عظيماً فى القرآن.

عدد السجعات فى الوحدة الواحدة

إن وحدة القافية هى من تقاليد الشعر، ولكن القافية فى سور القرآن أكثر مرونةً من ذلك. ومن المسموح به، بل ربما كان من المستحب، أن تتغير القافية من حين لآخر فى الكتابات المسجوعة. يؤكد السيوطى هذا الفرق قائلاً: «وجاء الانتقال فى الفاصلة والقرينة وقافية الأرجوزة من نوع إلى آخر بخلاف قافية القصيدة»[٧٨]. ويقرّر ابن سنان الخفاجى وجود وحدة القافية فى بعض المواعظ والمراسلات وفى كتابات أخرى، ولكنه يضيف أنه من الخطأ أن ينشئ كاتب رسالةً مسجوعةً مستخدماً قافية واحدة، لأن هذا مما يملّ ومما يظهر فيه التكلّف «لأن ذلك يقع تعرضاً للتكرار وميلاً إلى التكلف»[٧٩]. وبرغم أن القوافى تتعدد فى سور القرآن فإن استخدام القافية الواحدة ظاهر أيضاً. وتتكون سورة «الأعراف» من ٢٠٦ آية منها ٢٠٣ آية مقفاة على (ون) و(وم)، (ين) و(يم).

أما سورة «المؤمنون» فتتوحد القافية فى ١١٨ من آياتها، كما تتوحد فى ٩٣ آية من سورة «النمل» و٨٣ آية من «يس»، و٧٨ آية من «الرحمن». غير أننا سنوضح فيما بعد أن هناك وسائل عدة تحدث نوعاً من التقسيم برغم إقامة وحدة القافية. وعلى الطرف الآخر، تحتوى بعض قصار السور على اختلاف فى القوافى مثل سورة «العاديات» التى تحتوى على أربع قواف برغم أن عدد آياتها إحدى عشرة.

إذا كان البيت فى الشعر هو الوحدة الأساسية فما الوحدة المناظرة فى السجع؟ إن البيت الشعرى يمكن النظر إليه بوصفه وحدة مستقلة، فهل تكون السجعة الواحدة هى الوحدة المناظرة؟ يجيب ابن الأثير عن سؤالنا هذا حين يخبرنا أن التصريع فى الشعر يناظر السجع فى النثر[٨٠]. إن التصريع يعنى اتفاق قافيتى مصراعى البيت.

وعلى هذا، فإن المقارنة تفضى بنا إلى أن نعدّ السجعة فى النثر نظيراً للمصراع فى الشعر. والحق أن الباقلانى يستخدم مصطلح «مصراع» فى الإشارة إلى السجع فى مناسبات عدة [81]. وعلى هذا فإن العبارتين المسجوعتين تكونان وحدة سجعية واحدة شأنها فى ذلك شأن البيت الشعرى. وحين يناقش ابن الأثير كيف تتضام العبارات المسجوعة مكوّنة وحدة واحدة يمثل بنماذج تشتمل على سجعتين أو ثلاث [82]. وبرغم أن متتالية من ثلاث أو أربع سجعات أو أكثر يمكن أن تقيم وحدة سجعية فإن طريقة القدماء تنبئ عن إحساسهم بأن أكثر أنواع السجع شيوعاً هو ذلك الذى يتألف من ثنائيات مسجوعة. وكما يذهب العسكرى فإن الأساس فى السجع هو عبارتان مسجوعتان[83].

ولكن ما القواعد التى تحكم طول الوحدة المسجوعة التى تتحد قوافى عباراتها؟ إن ما يقوله العسكرى عن عدد السجعات فى الوحدة الواحدة هو الأكثر وضوحاً بين ما قاله النقاد الذين رجعت إليهم. إذ يعتقد العسكرى أن السجعتين تكوّنان أفضل وحدة سجعية، وإن كان يقبل أن تتألف الوحدة من ثلاث سجعات أو أربع [84]. وحسبما يرى فإن الوحدة المسجوعة إن زادت على أربع سجعات مالت إلى التكلف: «فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف» [85]. ويلاحظ شيندلين أن القرآن لا يشتمل على كثير من السجعات المزدوجة، فى حين أن مقامات الهمذانى تشتمل على عدد كبير منها [86]. أما مقامات الحريرى فإنها مؤلفة كلها تقريباً من السجع المزدوج، أى المؤلف من عبارتين مسجوعتين [87]. وقد وجد شينين أيضاً أن الغالب على الوحدات المقفاة فى مقامات الهمذانى والحريرى التى حللها أن تتألف من أزواج من العبارات[88]. ويبدو أن هذين الكاتبين قد اتبعا القاعدة التى قررها العسكرى. إن الإحصائيات التى قام بها شينين قامت على تحليل ثلاث مقامات طويلة لكل كاتب. ومن هذه الإحصائيات يظهر أن استخدام عبارتين مسجوعتين فى كل وحدة يمثل ٩٧بم٤٨ ٪ عند الهمذانى، أما استخدام ثلاث عبارات فى الوحدة يمثل عنده ٨٣بم٢٩ ٪، على حين أن استخدام أربع عبارات فى الوحدة يمثل ٠٤بم١١ ٪، أما الوحدات التى تطول عن ذلك فتمثل ١٦بم١٠ ٪. أما بالنسبة للحريرى فإن الوحدات المؤلفة من عبارتين ٠٢ر٤٢ ٪، وتلك المؤلفة من ثلاث عبارات تمثل ٢٩ ٪، على حين أن الوحدة المؤلفة من أربع عبارات تمثل ٥٣بم١٧ ٪، أما الوحدات الأكبر من ذلك فتمثل ٤٥بم١١ ٪. غير أن هذه النتائج يشوبها انحراف نحو الزيادة نظراً لما ذكرناه قبل ذلك من أن شينين نظر إلى العبارة الافتتاحية بوصفها سجعة إضافية.

وفيما يلى بيان لوحدات مسجوعة فى القرآن ذات أطوال متفاوتة تشتمل كل وحدة منها على عبارات متساوية الطول:

وحدة مؤلفة من آيتين:

«فأثرن به نقعا

فوسطن به جمعا» (العاديات ـ الآيتان ٤و٥).

وحدة مؤلفة من ثلاث آيات:

«والعاديات ضبحاً

فالموريات قدحاً

فالمغيرات صبحا» (العاديات ـ الآيات ١ و ٢و٣).

وحدة مؤلفة من أربع آيات:

«[ألم] نشرح لك صدرك

ووضعنا عنك وزرك

الذى أنقض ظهرك

ورفعنا لك ذكرك».

(الشرح ـ الآيات ١ و ٢ و٣ و٤).

وحدة مؤلفة من خمس آيات:

«تبت يدا أبى لهب وتب

ما أغنى عنه ماله وما كسب

سيصلى ناراً ذات لهب

وامرأته حمالة الحطب

فى جيدها حبل من مسد»

(سورة المسد).

إن مثل هذه الوحدات المسجوعة القصيرة، خاصة التى تتراوح بين ثلاث إلى خمس سجعات، مثل هذه الوحدات شائع جداً فى القرآن. فكيف يتسنى لنا إذن أن نوفق بين اعتراض العسكرى على اشتمال الوحدة المسجوعة على أكثر من أربع عبارات مسجوعة فى الوحدة الواحدة، كيف نوفق بين هذا والنص القرآنى التالى من سورة التكوير:

«إذا الشمس كورت

وإذا النجوم انكدرت

وإذا الجبال سيرت

وإذا العشار عطلت

وإذا الوحوش حشرت

وإذا البحار سجرّت

وإذا النفوس زوّجت

وإذا الموءودة سئلت

بأى ذنب قتلت

وإذا الصحف نشرت

وإذا السماء كشطت

وإذا الجحيم سعّرت

وإذا الجنة أزلفت

علمت نفس ما أحضرت» (سورة التكوير ـ الآيات من ١ إلى ١٤).

لدينا ها هنا أربع عشرة عبارة مسجوعة تكون وحدة متماسكة دون أى تقسيم داخلى. وتظل القافية ثابتة، كما أن هناك درجة عالية من التوازى بين العبارات التى ينتظمها تركيب نحوى واحد من أولها إلى آخرها.

الوحدات المسجوعة

كيف تتضام السجعات فى مجموعات؟ إن ابن الأثير يعالج الحالات التى تتألف فيها الوحدة من عبارتين أو ثلاث دون إشارة إلى الحد الأقصى لعدد السجعات التى تكوّن الوحدة الواحدة. غير أنه من الضرورى أولا أن نعرّف الوحدة. إن شينين يحدثنا عن الوحدة المقفاة، ولكن هذا المصطلح غير كاف لأن مجموعتين أو ثلاثاً من الوحدات المتعاقبة المسجوعة التى يتميز بعضها عن بعض قد تتحد فى القافية. ويمدنا القرآن بأعداد كبيرة

من السطور المتوالية المتحدة القافية بحيث يصل عددها إلى أربعين أو أكثر أحيانا. غير أنه من الواضح فى بنيتها أن السطور تنقسم إلى وحدات أصغر. وعلى هذا فإن القافية ليست هى العامل الموحد الذى يؤدى إلى النص المسجوع إلى مجموعات كما افترض شينين وكما يفهم من كلام بلاشير . والحق أن إدخال مطلع جديد يؤدّى بصورة آلية إلى بداية وحدة جديدة، كما يؤدى فى معظم الحالات إلى تغيير فى طول السجعة. وعلى سبيل المثال، فإن ثلاث سجعات تتألف كل منها من كلمتين قد تتبعها سجعتان تتألف كل واحدة منهما من ثلاث كلمات. إن التغيير فى الطول هو بصفة أساسية تغيير فى الوزن. وحتى إذا كانت السجعات الخمس متحدة القافية، فمن الواضح أنها تؤلف وحدتين تتميز كل منهما عن الأخرى. ولا يستخدم ابن الأثير مصطلحاً بعينه لمثل هذه الوحدات الكبيرة. إنه يشير إلى وحدات تتألف من سجعتين فيذكر «الفصلتين» أو «السجعتين»، كما يذكر الوحدات المؤلفة من ثلاث سجعات فيستخدم عبارة «السجعات الثلاث» أو عبارة «سجع على ثلاث فقر»[89]. وعلى حين أننى لا أنفى احتمال اكتشاف مصطلحات عربية فى أعمال نقدية أخرى فإننى سوف أستخدم مصطلح «الوحدة المسجوعة» بحيث لا يحدث خلط بين هذا المصطلح ومصطلح العبارة المسجوعة.

كما ذكرنا من قبل، فإن ابن الأثير لا يعالج إلا الحالات التى تتألف فيها الوحدة من عبارتين مسجوعتين أو ثلاث. وفى هذه الحدود يناقش أربعة قوالب أساسية[90]؛ الأول منها يشتمل على سجعات متساوية الطول، وهى تظهر فى وحدات تتألف من عبارتين أو ثلاث عبارات مسجوعة. ويورد ابن الأثير أمثلة من القرآن:

«فأما اليتيم فلا تقهر

وأما السائل فلا تنهر».

ثم:

«والعاديات ضبحاً

فالموريات قدحاً

فالمغيرات صبحاً».

ويقرر ابن الأثير أن هذا أفضل أنواع السجع لما يخلقه من «اعتدال». ويظهر من الأمثلة التى أوردناها فيما سبق أن هذا النوع من الوحدات المسجوعة قد يمتد ليشمل أكثر من ثلاث سجعات متساوية الطول فيصل فى القرآن إلى أربع عشرة فاصلة.

وفى القالب الثانى من قوالب ابن الأثير تكون العبارة الثانية فى الوحدة المكونة من سجعتين أطول قليلا من الأولى[91]. ويقرر العسكرى شيئا مشابها يطبقه أساساً على الوحدات المؤلفة من عبارتين، فيذكر أنه إذا لم تكن السجعتان متساويتين فى الطول فينبغى أن تكون الثانية أطول من الأولى. وحسبما يرى ابن الأثير فإن هذا لا يقبل إلا فى حالة إذا كان طول السجعة الثانية غير مخلّ بالاعتدال: «أن يكون الفصل الثانى أطول من الأول طولاً لا يخرج عن الاعتدال»[92]. فإذا طالت أكثر مما ينبغى عدّ ذلك عيباً. ويستشهد ابن الأثير بهذا المثل:

«بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذب بالساعة سعيرا، إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها

تغيظاً وزفيراً، وإذا ألقوا منها مكاناً ضيقاً مقرّنين دعوا هنالك ثبوراً» (الفرقان – الآيات ١١، ١٢، ١٣).

ويذكر بعد ذلك أن الآية الأولى تشتمل على ثمانى كلمات بينما تشتمل كل من الآيتين التاليتين على تسع كلمات. ويظهر من هذا أن ما ذكره قبل ذلك لا ينطبق على الوحدات ذات العبارتين المسجوعتين فحسب، بل ينطبق أيضاً على الوحدات التى تشتمل على ثلاث عبارات، وربما ينطبق أيضاً على وحدات أطول من ذلك. إن القاعدة العامة الضمنية هى أنه فى الوحدات المسجوعة المؤلفة من عدة عبارات، وحيث تتساوى أطوال العبارات تقريباً فإنه من المقبول أن تأتى العبارة الطويلة تالية للقصيرة وليس العكس. والمثال المألوف لهذا هو من فاتحة الكتاب:

«[الحمد لله] رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين».

فالسجعة الأولى هنا مؤلفة من كلمتين وكذلك الثانية، على حين تتألف الثالثة من ثلاث كلمات، وعلى أساس حسابى يمكن أن نستنتج من كلام ابن الأثير أن اختلاف أطوال العبارات المسموح به لا يقع فى أكثر من كلمة أو كلمتين. وهو يورد مثلا آخر لسجعتين تتألف الأولى منهما من أحد عشر كلمة والثانية من ثلاث عشرة.

أما القالب الثالث الذى تكون السجعة الثانية فيه أقصر من الأولى، فينتقده ابن الأثير قائلا عنه إنه «عيب فاحش»(٩٣). والنتيجة المنطقية لهذه القاعدة هى أنه يصبح من غير المقبول أن يكون لدينا سجعة أقصر من تلك التى تسبقها فى نطاق أى وحدة تتساوى أطوال سجعاتها أو تقترب من التساوى. ولا يمدنا ابن الأثير بأى أمثلة لهذا القالب. وإن المرء ليعجب كيف يتسنى له أن يحلل سورة «الناس»:

«[قل أعوذ] برب الناس

ملك الناس

إله الناس

من شر الوسواس الخناس

الذى يوسوس فى صدور الناس

من الجنة والناس».

إن السجعات الثلاث الأولى تتسق مع شكل القالب الأول لابن الأثير، لأن كلا منها تتألف من كلمتين. غير أن السجعات الثلاث الأخيرة تضعنا إزاء إشكال واضح، إذ إن الآية الأخيرة أقصر من الآيتين السابقتين عليها قصراً واضحاً، فعدد كلماتها ثلاث بينما عدد كلمات الآيتين السابقتين أربع وخمس كلمات.

أما القالب الرابع، وهو أكثرها تعقيدا، فهو أن يكون لدينا سجعتان متساويتان فى الطول يتبعهما سجعة ثالثة طولها ضعف السجعتين السابقتين. ويستشهد ابن الأثير على هذا القالب بقطعة من إنشائه:

«[الصديق من] لم يعتد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف

وإذا بلغت أذنه وشاية أقام عليها حدّ سارق أو قاذف»(٩٤).

وكما يبين ابن الأثير فإن السجعتين الأولى والثانية تحتوى كل منهما على أربع كلمات فى حين تحتوى الثالثة على عشر كلمات. وحين نقارن هذا السجع بالشعر نجد أن هذا التشكيل يكافئ بيتاً مصرّعاً تبعه بيت آخر غير مصرّع. ومثل هذا التشكيل يتحقق فى الرباعى الذى يتكون من أربعة مصاريع تتحقق القافية فيه بين المصراع الأول والثانى والرابع[٩٥]. ويمثل القزوينى لهذا القالب، ولكنه يكتفى بالقول إن السجعة الثالثة أطول من السجعتين السابقتين عليه:

«خذوه فغلوّه

ثم الجحيم صلوه»[٩٦]. (الحاقة ـ الآيتان ٣٠، ٣١).

ومن هذا المثل نرى أنه من الشائع فى هذا القالب أن آية مفردة قد تحتوى على سجعتين. وتحتوى سورة «الإخلاص» على مثل مشابه:

«لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد».

وإذا كان مثل هذا لا يحدث غالباً فى القرآن فإنه يكشف لنا عن أن حساب عدد السجعات فى القرآن على أساس عدد الآيات لن يكون دقيقاً.

ويبيّن ابن الأثير أن السجعة الثالثة ينبغى أن تكون أطول من مجموع السجعتين الأولى والثانية. وحين يتحدث عن هذا المثل من القرآن:

«[فى] سدرٍ مخضود

وطلح منضود

وظل ممدود» (الواقعة ـ الآيات ٢٨، ٢٩، ٣٠).

يقرر أن هذه السجعات الثلاث تتألف كل واحدة منها من كلمتين، ولكن لا بأس من جعل السجعة الثالثة من خمس أو ست كلمات لو أردنا. كما يقرر أيضا أنه إذا كانت كلمات السجعتين الأولى والثانية أربع، كما فى المثل الذى استشهد به من إنشائه، فإن السجعة الثالثة ينبغى أن تتألف من عشر أو إحدى عشرة كلمة. ثم يقول بعد ذلك إننا لو طوّلنا أو قصرّنا السجعتين الأوليين فعلينا أن نقصر أو نطيل السجعة الثالثة. وعلى هذا فإن السجعة الثالثة تكون أطول من مجموع الأولى والثانية بمقدار كلمة أو اثنتين أو ثلاث.

ويصف القزوينى تفريعاً على الشكل الرباعى. فى هذا القالب يكون هنالك ثلاث سجعات، الثانية منها أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية[٩٧]. والمثل الذى يعطيه لهذا النوع هو من سورة «العصر»:

«والعصر

إن الإنسان لفى خسر

إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر».

ولا يعطى القزوينى اسما معيناً لهذا النوع من التركيب. وبخلاف ابن الأثير فإنه لا يفرّق بوضوح بين الحالات التى تكون فيها السجعة أطول قليلاً من السجعة السابقة عليها، أو ما يشبه ذلك من حالات. وسوف نشير إلى هذا التركيب بمصطلح التركيب الهرمى، وهو يظهر فى القرآن عادة فى الوحدات المكونة من ثلاث سجعات، وبخاصة فى بدايات السور. وتمدّنا السطور الأولى من سورة «الضحى» بمثل آخر:

«والضحى

والليل إذا سجى

ما ودّعك ربك وما قلى».

وهذا التركيب نادر الوقوع فى غير القرآن.

تصنيف الوحدات المسجوعة

يعتقد شينين أن الوسيلة الوحيدة لبدء وحدة سجعية جديدة هي تغيير القافية. وقد ينطبق هذا التحليل على المقامات، ولكنه يخفق فى أن يمدّنا بتحليل مرضٍ للسجع فى القرآن. إن تغيير القافية ليس هو الوسيلة الوحيدة للفصل بين الوحدات، بل توجد وسائل عدة أخرى فى القرآن. ويحدث تغيير القافية بشكل كبير، ولدينا فى سورة «العاديات» مثل واضح لهذا النوع فى البناء:

«والعاديات ضبحاً
فالموريات قدحاً } الوحدة الأولى
فالمغيرات صبحاً».

(العاديات ـ الآيتان ١، ٢، ٣)

«فأثرن به نقعاً
فوسطن به جمعاً» } الوحدة الثانية

(العاديات ـ الآيتان ٤، ٥)

«إن الإنسان لربه لكنود
وإنه على ذلك لشهيد } الوحدة الثالثة
وإنه لحب الخير لشديد»

(العاديات ـ الآيات ٦، ٧، ٨)

«[أفلا يعلم إذا] بعثر ما فى القبور
وحصل ما فى الصدور } الوحدة الرابعة
إن ربهم بهم يومئذ لخبير»

(العاديات ـ الآيات ٩، ١٠، ١١)

تنقسم السورة إلى أربع وحدات مسجوعة، لكل واحدة منها قافية مختلفة. كما تتميز الوحدات بأطوال سجعاتها، فالأولى سجعاتها من كلمتين، والثانية من ثلاث، والثالثة من أربع، والرابعة من ثلاث، فيما عدا السجعة الأخيرة، إذ عدد كلماتها خمس.

وهناك وسيلة أخرى شائعة للفصل بين الوحدات، ألا وهى تغيير طول السجعة دون تغيير القافية. إن هذه الوسيلة أكثر شيوعاً فى القرآن مما فى النصوص الأخرى مثل المقامة . وهى ظاهرة تدل على اتجاه النص إلى توحيد القافية. مثال ذلك سورة «الناس»:

«قل أعوذ برب الناس
ملك الناس } الوحدة الأولى
إله الناس

من شرّ الوسواس الخناس
الذى يوسوس فى صدور الناس } الوحدة الرابعة
من الجنة والناس».

إن هذه السورة تنقسم إلى وحدتين برغم وحدة القافية، وكل وحدة تتألف من ثلاث سجعات. أما الوحدة الأولى فسجعاتها من كلمتين على حين أن الوحدة الثانية سجعاتها من أربع ثم خمس ثم ثلاث كلمات. وهناك وسيلة بنيوية أخرى لا تظهر كثيراً، تتمثل فى استخدام آية تفصل بين الوحدات، مثلما هو الحال فى سورة «الرحمن» وسورة «القمر». إن آية «فبأى آلاء ربكما تكذبان» فى سورة «الرحمن»، تتكرر ٣١ مرة فى آيات السورة البالغ عددها ٧٨ آية، وهى تفصل بين ٢٨ مزدوجاً، وثلاث ثلاثيات داخل السورة. ويشير ابن أبى الإصبع (توفى ٦٥٤ هـ ـ ١٢٥٦م) إلى المزدوج على وجه الخصوص ويسمّيه «توأم»[٩٨]. ويقول ابن أبى الإصبع إن الآيتين «التوأم» وإن اتحدتا فى القافية فإن طول كل منهما يختلف عن الأخرى. وعلى هذا فالآية الأولى من كل توأم تتحد فى القافية لا مع ما يليها فى التوأم نفسه، بل مع الآية الأولى من التوأم التالى، تماماً كما تتحد قافية الآية الثانية من التوأم مع الآية الثانية من التوأم التالى. يمثل ابن أبى الإصبع لذلك بالآيات التالية من سورة الرحمن:

«يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا. لا تنفذون إلا بسلطان. فبأى آلاء ربكما تكذبان. يرسل عليكم شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران. فبأى آلاء ربكما تكذبان».

وحسب شرح ابن أبى الإصبع فإن كل توأم هنا يشبه أن يكون بيتاً من الشعر دخله السجع بعد المصراع الأول، مما يعطى انطباعاً بأننا إزاء وزنين فى وقت واحد.

أما فى صورة «القمر» فإن الآية الفاصلة تؤدى إلى خلق خمس مقطوعات تصف خمس جماعات من العصور القديمة عصت أمر ربها فاستحقت بذلك عقاب الله[99]. تبدأ الآية الأولى من كل مقطوعة بفعل «كذّبت»، يتبعها فاعل هو اسم قوم من الأقوام تذكر قصتهم فى المقطوعة، وهم أقوام نوح، وعاد، وثمود، ولوط، وفرعون. وتنتهى الآية الأخيرة من كل مقطوعة بسؤال «فهل من مدّكر؟». والاختلاف بين عدد الآيات فى كل مقطوعة واسع (من ٥ آيات إلى ١١ آية)، وينطبق الشىء نفسه على عدد الكلمات فى كل آية إذ يتراوح بين ٤ إلى ١٠ كلمات، وإن كانت الآية الأولى والأخيرة فى كل مقطوعة تقيمان إطارا مغلقاً، وبذلك تتكون وحدة مستقلة.

الوزن فى نهاية كل سجعة

يظهر النقاد اهتماماً شديداً بالكلمة الأخيرة فى كل سجعة مستخدمين مصطلحات عدة للإشارة إليها من مثل: فاصلة ومقطع، وأحيانا قرينة أو سجع[100]. وإلى جانب أهمية تقفية هذه الكلمة، فمن المهم أيضاً أن تكون الكلمة من نفس وزن السجعات المجاورة لها. ويقسم النقاد القدماء السجع حسب الوفاء بهذه الخاصية أو عدم الوفاء بها.

فالسجع المطرّف هو ذلك الذى تجمع القافية بين فواصله مع اختلاف أوزانها. والمثل القرآنى الذى يستشهد به القلقشندى ونقاد آخرون متعددون هو:

«[مالكم لا] ترجون لله وقاراً[101]

وقد خلقكم أطواراً» (نوح - الآيتان ١٣، ١٤).

إن كلمتى «وقاراً» و«أطواراً» تتحدان فى القافية ولكنهما تختلفان من حيث الميزان الصرفى لكل منهما. ويعد النقاد هذا النوع من السجع متأخراً عن السجع «المتوازى»، حيث تتحد الكلمتان الأخيرتان فى العبارتين فى قافيتيهما ووزنيهما. ومثال ذلك من القرآن:

«[فيها] سررٌ مرفوعة

وأكواب موضوعة»[102] (الغاشية - الآيتان ١٣، ١٤).

ولا يجمع النقاد على استخدام مصطلح «السجع المتوازى»، فالقلقشندى على سبيل المثال لا يستخدم مصطلحاً بعينه لهذا النوع من السجع، مما يعنى أنه يعده العرف السائد الذى يعد السجع المطرّف خروجاً عليه[103].

إن أهمية الوزن يدل عليها وجود نوع من الإنشاء تتوفر فيه كل شروط السجع عدا القافية، وهو ما يسمّى «الازدواج»[104] أو «الموازنة»[105]. يعرف القلقشندى هذا النوع قائلاً: «أن يختلف حرف الروىّ فى آخر الفقرتين»[106]. فى هذا النوع من الإنشاء فإن الفواصل لا تجمع بينها قافية، أو تكون قوافيها ناقصة ولكنها تتطابق من حيث الوزن. ويعد بعض النقاد «الموازنة» نوعاً من السجع، خاصة إذا كانت فواصله مقفاة جزئياً،

ويسمونه فى هذه الحالة «سجع متوازن»[107]. ولكن نقاداً آخرين مثل العسكرى لا يعدون هذا سجعاً[108]. ويمثل القلقشندى وآخرون لهذا النوع بالمثل القرآنى:

«ونمارق مصفوفة

وزرابىّ مبثوثة»[109] (الغاشية ـ الآيتان ١٥، ١٦).

فكلمتا «مصفوفة» و«مبثوثة» من وزن واحد وإن اختلفتا فى القافية. إن فهم «الموازنة» قد يعين على إزالة الخلط بين المصطلحات. وحين نتحدث عن الشعر فإن مصطلح وزن يشير إلى الأوزان المعروفة فى الشعر، وعلى هذا المعنى جاء استخدام كلمة «موزون» فى تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر بأنه «كلام موزون مقفى». إن كلمة موزون هنا تشير إلى أوزان الخليل بن أحمد. بيد أننا حين نتكلم عن الشعر فإن مصطلح «وزن» يشير إلى القالب الصرفى للفاصلة، وعندئذ تكون كلمة «موزون» دالة على اتحاد القالب الصرفى دون أن تتضمن بالضرورة إشارة إلى اتحادها فى القافية. وقد استخدم الجاحظ كلمة «موزون» بهذا المعنى حين روى خبراً عن عبدالصمد بن الفضل الرقاشى الذى كان كلامه كله مسجوعاً، إذ سأل أحدهم الرّقاشى عما يجعله يفضل الكلام المسجوع الذى يحافظ فيه على القافية والوزن، فأجابه الرّقاشى بأن المنثور الجيد الذى نطق به العرب أكثر من الجيد الموزون الذى نطقوا به، ولم يبق من المنثور عشره بينما لم يضع من الموزون عشره[110]. وينكر ابن رشيق القيروانى أن يكون السجع موزوناً لأن الخاصيتين اللتين تميزان الشعر هما الوزن والقافية، وقد أخذ السجع خاصية القافية فلم يبق إلا الوزن مميزاً للشعر عن غيره من الكلام[111]. ومن الواضح أن ابن رشيق يستخدم كلمة «وزن» بمعناها الضيق الذى يشير إلى أوزان الشعر. وقد فرّق السبكى (توفى ٧٧٣هـ ـ ١٣٧٢م) بين المعنيين اللذين يناطان بكلمة وزن فأطلق على أحدهما مصطلح «الوزن الصرفى» وعلى الآخر اسم «الوزن الشعرى»[112].

إن الاتفاق بين الصيغ الصرفية فى نهايات العبارات المسجوعة، وإن كان غير لازم، عُدّ من الملامح التى تميز السجع. وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الاتفاق باسم «الموازنة»، وكان من الأهمية بحيث دعا النقاد إلى تقسيم السجع على أساس توفرّ الموازنة أو عدم توفرها. والحق أن الموازنة اكتسبت أهمية ملحوظة حتى إن بعض النقاد عدّها نوعاً من السجع حتى مع عدم وجود القافية.

التوازى العروضى الكامل أو شبه الكامل

ينحصر التوازى العروضى فى «الموازنة» فى الكلمة الأخيرة من العبارة المسجوعة. بيد أن النقاد عظموا من شأن التوازى العروضى الكامل بين العبارات، وعدّوا هذا النوع من السجع أعلى قيمة من غيره. وقد سمى القلقشندى ونقاد آخرون هذا النوع من السجع باسم «التصريع» أو «السجع المصرّع»[113]، ويسميه العسكرى «سجع فى سجع»، مضيفاً أن هذا أعلى أنواع السجع[114]. وقد عرّفوه بأنه السجع الذى تتشابه فيه كل الكلمات أو معظمها من حيث أوزانها مع ما يناظرها من كلمات فى العبارة الأخرى. مثال ذلك من القرآن:

«إن إلينا إيابهم

ثم إن علينا حسابهم» (الغاشية ـ الآيتان ٢٥، ٢٦).

ومثل آخر :

«إن الأبرار لفى نعيم

وإن الفجّار لفى جحيم»

(الانفطار ـ الآيتان ١٣، ١٤).

فى هذين المثلين نجد الكلمات المتناظرة تتحد فى قافيتها وصيغها الصرفية فيما عدا الاختلاف بين صيغتى «أبرار» و«فجار» فى المثل الثانى. وتتطابق أطوال المقاطع إذا غضضنا النظر عن «ثم» فى المثل الأول وحرف العطف فى المثل الثانى.

ويتضمّن التصريع فى كثير من الحالات توازيات مضاعفة من حيث القوافى والأوزان. يمثل العسكرى لذلك بعبارة البصير :

«[حتى عاد] تعريضك تصريحاً

وتمريضك تصحيحاً».

كما يمثل بنماذج أخرى من كلام الصاحب بن عباد:

«لكنه عمد للشوق] فأجرى جياده غرا وقرحا

وأورى زنده قدحاً فقدحا».

ويذهب الحريرى بالسجع المرصّع إلى أقصى مدى من حيث التوازى:

«[فهو] يطبع الأسجاع بجواهر لفظه

ويقرع الأسماع بزواجر وعظه»(١١٥)

ولا يقتصر الأمر فى هاتين العبارتين على التوازى الكامل بين الكلمات من حيث العروض والصيغ الصرفية، بل يتعداه إلى التقفية بين الكلمات المتناظرة. ويذهب شيندلين إلى أن الحريرى على وجْه الخصوص لم يدّخر جهداً فى تأليف عبارات مسجوعة من هذا النوع الذى يتميز بما فيه من إيقاع(١١٦). ويعتقد أن هذا النوع من السجع كما استخدمه الهمذانى والحريرى يمثل أكثر المراحل تقدّماً فى كتابة السجع فى تاريخ الأدب العربى(١١٧). ومن الواضح أن كثيراً من الكتاب والنقاد القدماء يشاركون شيندلين هذا الرأى.

خلاصة :

إن تحليل الكتابات النقدية القديمة حول السجع، والبحث فى الشكل القرآنى، يؤديان إلى إمكان تعريف السجع تعريفاً أكمل. وبرغم النظر إلى السجع بوصفه أحد فروع النثر فإنه فى حقيقة الأمر نوع متميز من الكتابة، فهو يتميز عن النثر المرسل وعن الشعر المنظوم. إنه يتألف من عبارات مقفاة اصطلح على تسميتها سجعات. وتختلف قواعد القافية فى السجع عنها فى الشعر. وأظهر اختلاف بينهما يكمن فى أن الكلمات الأخيرة فى العبارة المسجوعة تنتهى بالسكون. ويبنى السجع على وزن لفظى، فكل عبارة تتفق فى عدد كلماتها مع العبارة الأخرى التى تقيم معها السجع. وعلى هذا، فإن الوحدة الأساسية فى القواعد العروضية للسجع هى اللفظ وليس المقطع أو التفعيلة.

ويمثل المطلع عنصراً بنائياً مهماً فى الوحدة المسجوعة وإن كان يقع خارج البنية العروضية للسجعات. وبرغم شيوع المطالع فإنها ليست ملزمة، إذ هناك كثير من السور القرآنية التى تخلو منها، كما تخلو منها نماذج أخرى من الكتابات. غير أنه يراعى فى استخدام المطالع قيود معينة، إذ ينبغى ألا تكون أطول من السجعة التالية لها.

إن التوازى العروضى فى نهايات السجعات هو من التقاليد المرعيّة ولكنه ليس ملزماً. ويتم التوازى العروضى بأن تتفق الكلمات المتناظرة من حيث قالبها الصرفى. ويقتصر هذا التناغم من حيث تقاليد النثر على الكلمة الأخيرة فى السجعة، وإن كانت بعض السجعات يظهر فيها التوازى العروضى الكامل.

وقد اخترت أن أسمّى مجموعات السجعات التى تتميز عما يجاورها من سجعات باسم «الوحدات المسجوعة». ولا يحتاج السجع إلى توحيد القافية برغم أن ذلك ممكن. إن المجموعة المسجوعة تتحد فى قافيتها غير

أن القافية ليست هى الوسيلة الوحيدة لتقسيم العبارات المسجوعة إلى مجموعات. فتغير طول السجعات علامة على بداية وحدة مسجوعة جديدة. وتحتوى معظم الوحدات على سلسلة من السجعات ذات الأطوال المتساوية أو القريبة من التساوى، وإن كان هناك تشكيلات أكثر تعقيدا من ذلك، فهناك الوحدات السجعية التى أطلقت عليها اسم الرباعى أو الشكل الهرمى.

وبرغم تحقق البلاغيين القدماء من احتواء القرآن على قدر هائل من السجع، فإن معظمهم نفر من استخدام مصطلح «السجع» فى الحديث عن القرآن. إن التحليل الذى نهضت به هذه الدراسة يمكن أن يكون قد أسهم فى بيان بعض الملاحظات حول الاختلافات الشكلية بين السجع فى القرآن والسجع فيما تلاه من كتابات، وبخاصة السجع فى رسائل الصاحب بن عباد وابن العميد إلى جانب سجع مقامات الهمذانى والحريرى، فالنص القرآنى مثلا يتجه اتجاها واضحا إلى توحيد القافية بالمقارنة بما تلاه من نصوص. كما أن عدد القوافى الشائعة فى القرآن محدود، على حين يظهر فى النصوص الأخرى تنويع أوسع فى استخدام القوافى. ومن جهة أخرى، فإن النص القرآنى يسمح بوجود القوافى غير التامة، وهو ما لا نجده فى النصوص الأخرى. والسجعة فى القرآن أطول ـ طولاً واضحاً ـ من طولها فيما تلاه من نصوص برغم أن قصار السور المكية تميل إلى السجعات القصيرة إلى حد ما. كما أن طول الوحدة المسجوعة فى القرآن يصل إلى مدى أكبر مما وجد فى النصوص التى تلته. كما يظهر فى تشكيل الوحدات فى القرآن درجة أعلى من التنويع. وأخيراً، فإن وحدات السجع العروضى من النوع الرباعى ومن النوع الهرمى أكثر شيوعاً فى القرآن بدرجة ظاهرة. وتميل النصوص التى تلت القرآن إلى أن تتألف من عبارات متوازية كما يصبح تأثير القوافى المضاعفة مهما فى هذه النصوص.

وسؤالنا الآن: ما الذى يتضمنه هذا كله فيما يخص الترجمة الغربية لمصطلح السجع؟ إن الترجمة الإنجليزية التقليدية للسجع بأنه النثر المقفى Rhymed prose لا تفى بما نطمح إليه، خاصة أن هذه الترجمة تسقط من حسابها ما فى السجع من قواعد خاصة بالوزن كما تتجاهل ما فيه من قيود أخرى. وقد حاول بلاشير فى ترجمته لمصطلح السجع على أنه النثر الموزون المقفى Rhymed and Rhythmic Prose أن يصلح الأمر، ولكن تظل هذه الترجمة أيضا مصدرا لسوء الفهم بسبب كلمة نثر Prose، ففى الاستخدام الإنجليزى المألوف تبدو عبارة «نثر مقفى» منطوية على تناقض. ولا ينحلّ هذا التناقض إلا حين ننتبه إلى أن تقاليد التراث العربى الأدبى قد أدّت بشكل ما إلى تأسيس خضوع غير مبرر لأوزان الخليل بن أحمد بوصفها المقياس الأساسى للتفرقة بين ما هو نثر وما هو شعر. إن النظرة الحديثة للشعر على أنه تلك النصوص التى تطمح إلى أن ينظر إليها بوصفها شعراً، أو النظرة التى يتبناها ياكوبسون Jakobson ومؤداها أن القصيدة هى ذلك النص الذى تعلو فيه الوظيفة النظمية Syntagmatic على الوظيفة الاستبدالية Paradigmatic. إن أياً من هاتين النظرتين تجيز لنا بسهولة نسبية أن ندخل السجع فى مجال التعبير الشعرى. ومع ذلك، فليست تلك هى القضية المهمة، فالمسألة، بالأحرى، هى أنه فى نطاق الدراسة العربية التقليدية كان هناك وعى عميق بالخاصية الشعرية للسجع. وقد وجد كثير من النقاد صعوبة فى الإقرار بذلك صراحة، إما بسبب طغيان بعض التقاليد، أو بسبب طغيان الشعر العروضى. غير أن هذا الوعى بشاعرية السجع أدى بنقاد آخرين من أمثال ابن الأثير إلى تحليل السجع بوصفه نوعاً من التعبير الشعرى الذى يعوّل على الكلمات بدلاً من المقاطع. إن مثل هذا الوعى يظهرنا على ما فى النثر من تفاعل مركب بين الأوزان والقوافى والصيغ الصرفية. وقد قاد هذا الوعى الشاعر أحمد شوقى إلى الإعلان عن أن «السجع شعر العربية الثانى».

تعقيب المترجم:

١ ـ حاولت فى هذه الترجمة أن أنقل النص نقلاً أميناً. غير أن الأمانة تعنى قبل كل شيء الوضوح فى التعبير عن فكرة الكاتب الأصلى حتى وإن أدّى ذلك إلى انحراف عن المعنى الحرفى فى بعض الحالات. وقد اقتضى منى ذلك أحيانا بعض التقديم أو التأخير أو الحذف. لقد كنت فى هذه الترجمة «نفعيا» إلى حد ما، إذ كنت أضع نصب عينى فائدة القارئ، مادامت هذه الفائدة لا تؤدى إلى تحريف الأفكار الأصلية.

٢ ـ وإذا كان لى أن أعلق على النص من حيث وجهته العامة فإننى أعدّه داخلاً فى باب ما نسميه إحياء التراث. فالكاتب كما قرر منذ البداية يكمل جهود القدماء مع عدم التخلى عن موقفه النقدى. ولا أظن أن إحياء التراث يعنى أكثر من هذا. إن الكاتب الذى يزعم أنه يحيى التراث لأنه يردّد كلام القدماء معوّلا على أنه ليس بالإمكان أبدع مما كان، يقتل هؤلاء القدماء متوهماً أنه يحييهم. ولم يفعل هؤلاء القدماء ذلك، ولو فعلوا ما تعدّدت الاجتهادات فى فهم أعمالهم. ولا أظن أننى أبتعد عن الحقيقة إذا قلت إن جهد المؤلف يمكن أن يصنف فى باب دراسات إعجاز القرآن، خاصة أنه وصل إلى نتائج محددة فى الاختلافات الأسلوبية بين القرآن الكريم وغيره من النصوص.

٣ ـ غير أن هذا كله لا يمنع من ممارسة ما نسميه نقد النقد، بل يحفز إليه. وأول سؤال أطرحه فى هذا الصدد هو: هل اشتراك نصوص متباينة فى ملمح أسلوبى معين يعنى وضع هذه النصوص جميعاً تحت «جنس» واحد؟ إن المؤلف يكاد يؤمن بوجود جنس أدبى اسمه «السجع» مما يخرج بهذا السجع عن أن يكون مجرد وسيلة أسلوبية ضمن وسائل أخرى. إن المؤلف يضع «السجع» إزاء الشعر برغم اعترافه منذ البداية أن السجع وسيلة تعبيرية شاع استخدامها فى الأدب فى كتابات ذات طابع علمى. ولو حصرنا أنفسنا داخل دائرة الأدب، فهل يتساوى فن كتابة المقامة مع فن كتابة الرسائل لمجرد شيوع السجع فى الفنين؟

٤ ـ لقد أدّى اعتناق هذه الفكرة بالمؤلف إلى انتقاد بعض العلماء القدماء الذين تحرجّوا من استخدام مصطلح «السجع» حين يكون الكلام عن القرآن. صحيح أن بعض هؤلاء العلماء عبروا عن اعتقادهم بأن واجب الاحترام يقتضى ذلك. ولكن أليس من الممكن أن يكون لهذا الموقف «باطن» نقدى؟ أليس من الجائز أن يكون الدافع النقدى وراء هذا الموقف هو إحساس هؤلاء العلماء بأن القرآن الكريم خطاب خاص، ومن ثم فإن تخصيص مصطلح للكلام عنه أمر واجب؟ أظن أن هذا التأويل لموقف القدماء جائز، خاصة حين نتذكر موقف طه حسين الذى رفض أن يضع القرآن تحت جنس النثر كما رفض أن يضعه تحت جنس الشعر صادرا فى ذلك عن حسّ نقدى يشبه ـ فى ظنى ـ حسّ القدماء. لقد أصرّ طه حسين، كما ينقل عنه زكى مبارك فى كتابه المتضمن فى هذه الدراسة، على أن القرآن ليس شعراً أو نثراً، بل هو قرآن، أى أنه جنس قائم بنفسه. إن العلماء الذين رفضوا استخدام مصطلح السجع توجهوا ـ على الأرجح ـ عن إيمان راسخ بأن الشكل لا ينفصل عن المضمون.

ولقد أصاب ابن الأثير حين أوّل قول الرسول (ﷺ) للرجل الهذلى «أسجعاً كسجع الكهان؟» بأنه يعنى «أحكماً كحكم الكهان؟» فإن شكل

سجع الكهان لا ينفصل عن «حكمهم». وإذا شئنا استخدام المصطلح الحديث قلنا إن سجع الكهان لا ينفصل عن إيديولوجية الكهان، وهى تعبير عن وجه من وجوه الجاهلية التى ناهضها الإسلام ضمن ما ناهض من إيديولوجيات، فشكل الكلام لا ينفصل عن مضمونه.

٥ ـ إن عدم التفات المؤلف إلى أهمية السياقات المختلفة للسجع، مع إيمانه بأن السجع جنس أدبى دفعه أيضا إلى الإلماح إلى أن ابن سنان الخفاجى قرر قاعدة عن السجع تناقض القرآن، ذلك أنه أدان النص المسجوع إذا وحّد القافية بين عبارات كثيرة. وقد ضرب المؤلف أمثلة عدة من القرآن يشيع فيها توحيد القافية مما ينقض حكم ابن سنان. غير أن ابن سنان ـ كما فهمت من كلام المؤلف نفسه ـ أدان تكرار القافية تكراراً كثيراً فى كتابة الرسائل وأباحها فى المواعظ. ذلك أن المواعظ «جنس» أو خطاب مختلف عن جنس كتابة الرسائل. ولا شك أن القرآن بدوره خطاب مختلف عن الرسائل ومن ثم فلا تناقض بين حكم ابن سنان الخفاجى وما جاء فى القرآن من تكرار للفواصل كما ينبئ كلام المؤلف، فالحكم الجمالى على وسيلة أسلوبية يختلف من جنس أدبى إلى آخر. وقد نقبل تكرار السجع فى سياق ما ونرفضه فى سياق آخر.

على أننى لا أذهب إلى الطرف النقيض بحيث أفصل فصلاً قاطعاً مطلقاً بين السياقات المختلفة أو الخطابات المتعددة فى الثقافة الواحدة، لأن مثل هذا الفصل يؤدى إلى موقف شبيه بموقف بعض القدماء والمحدثين حين رفضوا مقارنة القرآن الكريم بأى نص آخر تأسيساً على أن كلام الله تعالى لا يقارن بكلام البشر. والحق أن هذا الموقف يقضى على فكرة الإعجاز من أساسها، إذ كيف يستبين الإعجاز إذا لم نقارنه بغيره من الكلام؟

٦ ـ يلاحظ أن المؤلف أشار إلى ما يراه جولدزيهر من أن العربى لم يكن يقبل حديثا دينياً إذا لم يكن هذا الخطاب مسجوعاً. ويلمح جولدزيهر فى هذه الملاحظة إلى العلاقة بين النص القرآنى وما سبقه من خطابات دينية مسجوعة اعتادها العرب، أى إلى العلاقة بين القرآن الكريم وسجع الكهان على وجه الخصوص. ولا شك فى وجود تشابه شكلى بين القرآن وهذا السجع. غير أن هذا التشابه لا يؤدّى بنا إلى الخلط بين الخطابين، والدليل التاريخى على ذلك أن العرب أنفسهم أدركوا الفرق القيمى بين الخطابين. وقصة دخول عمر بن الخطاب الإسلام مشهورة، فقد آمن بمحمد (صلعم) ورسالته بعد سماعه سورة «طه» وكان قبل ذلك من أشد المعاندين للإسلام. ولم يخلط عمر بن الخطاب بين الخطابين. ولو كان الأمر على غير ذلك لما أثرت فيه سورة «طه» هذا التأثير. بعبارة أخرى، لو كانت هناك أدنى شبهة فى أن القرآن امتداد طبيعى لسجع الكهان لما آمن به العرب، ولما قامت الحضارة الإسلامية التى يستند إنجازها بفروعه المختلفة إلى هذا النص.

إن جولدزيهر حين يشير إلى الصلة الشكلية بين القرآن وخطابات أخرى يغض النظر تماماً عن الفروق القيمية بين النصوص، مع أن القيمة معيار يستخدم أحيانا فى إدخال بعض النصوص فى مجال الأدب أو إخراجها منه. إن أناشيد الأطفال تسير على القواعد الشكلية للشعر ولا ندخلها فى جنس الشعر، وإنما ندخلها فى جنس «أدب الأطفال». ولا حجة فى القول بأن سجع الكهان لم يبق منه إلا النماذج الرديئة لأن العرب أنفسهم اطلعوا على نماذجه الجيدة، وأدركوا مع ذلك الفرق القيمى بين القرآن وتلك الأسجاع.

الملحق : إحصائية عن الفواصل فى القرآن

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
الفاتحة	١	٧	٧
البقرة	٢	٢٨٦	٢٦٤
آل عمران	٣	٢٠٠	١٨٣
النساء	٤	١٧٦	١٤٣
المائدة	٥	١٢٣	١٠٨
الأنعام	٦	١٦٥	١٥٩
الأعراف	٧	٢٠٦	٢٠٣
الأنفال	٨	٧٥	٦٤
التوبة	٩	١٢٩	١٢٤
يونس	١٠	١٠٩	١٠٧
هود	١١	١٢٣	١٠١
يوسف	١٢	١١١	١٠٧
الرعد	١٣	٤٣	٣٧
إبراهيم	١٤	٥٢	٢٨
الحجر	١٥	٩٩	٩٧
النحل	١٦	١٢٨	١٢٦
الإسراء	١٧	١١١	٩٩
الكهف	١٨	١١٠	١١٠
مريم	١٩	٩٨	٨٩
طه	٢٠	١٣٥	١٣٤
الأنبياء	٢١	١١٢	١١١
الحج	٢٢	٧٨	٣٦
المؤمنون	٢٣	١١٨	١١٨
النور	٢٤	٦٤	٥٩
الفرقان	٢٥	٧٧	٧٧
الشعراء	٢٦	٢٢٧	٢٢٣

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
النمل	٢٧	٩٣	٩٣
القصص	٢٨	٨٨	٨٧
العنكبوت	٢٩	٦٩	٦٨
الروم	٣٠	٦٠	٥٨
لقمان	٣١	٣٤	٣٠
السجدة	٣٢	٣٠	٢٩
الأحزاب	٣٣	٧٣	٦٠
سبأ	٣٤	٥٤	٥٢
فاطر	٣٥	٤٥	٤٢
يس	٣٦	٨٣	٨٣
الصافات	٣٧	١٨٢	١٨٠
ص	٣٨	٨٨	٨٣
الزمر	٣٩	٧٥	٧٠
غافر	٤٠	٨٥	٧٦
فصّلت	٤١	٥٤	٤٦
الشورى	٤٢	٥٣	٤٧
الزخرف	٤٣	٨٩	٨٨
الدخان	٤٤	٥٩	٥٩
الجاثية	٤٥	٣٠	٣٠
الأحقاف	٤٦	٣٥	٣٥
محمد	٤٧	٣٨	٣٥
الفتح	٤٨	٢٩	٢٨
الحجرات	٤٩	١٨	١٧
ق	٥٠	٤٥	٣٨
والذاريات	٥١	٦٠	٥٥
والطور	٥٢	٤٩	٤٧
والنجم	٥٣	٦٢	٦١

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
القمر	٥٤	٥٥	٥٥
الرحمن	٥٥	٧٨	٧٨
الواقعة	٥٦	٩٦	٩٠
الحديد	٥٧	٢٩	١٩
المجادلة	٥٨	٢٢	١٦
الحشر	٥٩	٢٤	١٧
الممتحنة	٦٠	١٣	٨
الصف	٦١	١٤	١٣
الجمعة	٦٢	١١	١١
المنافقون	٦٣	١١	١١
التغابن	٦٤	١٨	١٣
الطلاق	٦٥	١٢	١٠
التحريم	٦٦	١٢	١١
الملك	٦٧	٣٠	٣٠
القلم	٦٨	٥٢	٥٢
الحاقة	٦٩	٥٢	٤٩
المعارج	٧٠	٤٤	٣٦
نوح	٧١	٢٨	٢٢
الجن	٧٢	٢٨	١٧
المزمل	٧٣	٢٠	١٧
المدثر	٧٤	٥٦	٥٤
القيامة	٧٥	٤٠	٣٩
الإنسان	٧٦	٣١	٣٠
المرسلات	٧٧	٥٠	٤٦
النبأ	٧٨	٤٠	٣١
والنازعات	٧٩	٤٦	٣٨
عبس	٨٠	٤٢	٣٥
التكوير	٨١	٢٩	٢٥
الانفطار	٨٢	١٩	١٧
المطففين	٨٣	٣٦	٣٦
الانشقاق	٨٤	٢٥	٢٣
البروج	٨٥	٢٢	١٧
الطارق	٨٦	١٧	١٤
الأعلى	٨٧	١٩	١٩
الغاشية	٨٨	٢٦	٢١
الفجر	٨٩	٣٠	٢٨
البلد	٩٠	٢٠	٢٠
الشمس	٩١	١٥	١٥
الليل	٩٢	٢١	٢١
الضحى	٩٣	١١	١٠
الشرح	٩٤	٨	٨
التين	٩٥	٨	٨
العلق	٩٦	١٩	١٨
القدر	٩٧	٥	٥
البينة	٩٨	٨	٦
الزلزلة	٩٩	٨	٦
العاديات	١٠٠	١١	١١
القارعة	١٠١	١١	٦
التكاثر	١٠٢	٨	٨
العصر	١٠٣	٣	٣
الهمزة	١٠٤	٩	٨
الفيل	١٠٥	٥	٥
قريش	١٠٦	٤	لا يوجد
الماعون	١٠٧	٧	٧
الكوثر	١٠٨	٣	٣
الكافرون	١٠٩	٦	٢
النصر	١١٠	٣	لا يوجد
المسد	١١١	٥	٥
الإخلاص	١١٢	٤	٤
الفلق	١١٣	٥	٥
الناس	١١٤	٦	٦

مجموع الآيات = ٦٢٣٦
الآيات المقفاه = ٥٣٥٥
النسبة المئوية = ٨٥٫٩٪

الهوامش :

(١) Ignaz Goldziher, **Abhandlungom zur arabischern philolog,** (Leiden: E.J.Brill. 1896), 2: 59.

(٢) ابن سنان الخفاجى، عبدالله بن محمد. **سر الفصاحة**، تحقيق عبدالمتعال الصعيدى (مطبعة محمد على صبيح القاهرة ١٩٦٩). ١٦٧.

(٣) **Introduction to Islamic Theology and Law, trans.** Andras and Ruth Hamuri, ed. Bernard Lewis (Princeton: Princeton University Press 1981).

(٤) انظر : **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر (دار المعارف ـ القاهرة).

(٥) جلال الدين لسيوطى. **الإتقان فى علوم القرآن** (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٥١) جـ٢، ص٩٧.

(٦) يشير المؤلف إلى بعض الآيات التى جاء فيها ذكر ذلك [المترجم].

(٧) انظر : ابن خلدون، **المقدّمة**. يشير المؤلف إلى ترجمة ابن خلدون، مما لا يعنى القارئ العربى [المترجم].

(٨) أبو هلال العسكرى، **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمود البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم (دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥٢) ص٢٦١.

(٩) **إعجاز القرآن**، ص٨٧.

(١٠) انظر : Franz Buhl in **The Encyclopaedia of Islam,** Ist edition.

(١١) **السنن**، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد (دار إحياء السنة النبوية ـ القاهرة ١٩٧٠) جـ٤، ص١٩٢ ـ ١٩٣.

(١٢) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦١.

(١٣) إسحق بن إبراهيم الكاتب. **البرهان فى وجوه البيان**، تحقيق أحمد مطلوب (بغداد، ١٩٦٧) ص٢٠٨ ـ ٢٠٩.

(١٤) **المثل السائر**، جـ١، ص٢٧٥.

(١٥) نفسه، جـ١ ص٢٧٥.

(١٦) يعنى بالوزن هنا الصيغة الصرفية، وتناقش هذه النقطة فيما يلى.

(١٧) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبدالسلام هارون (مكتبة الخانجى ـ القاهرة ١٩٦٠) جـ١، ص٢٨٨.

(١٨) **النكت فى إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (المطبعة التيمورية ـ القاهرة ١٩٦٩)، ص٩٧.

(١٩) نفسه، ص٩٧.

(٢٠) نفسه، ص٩٧ ـ ٩٨.

(٢١) نفسه، ص ٩٨.

(٢٢) **إعجاز القرآن**، ص٨٨.

(٢٣) **المثل السائر**، جـ١ ص٢٧٦.

(٢٤) نفسه، ص٢٦١.

(٢٥) سوف تناقش فكرة الازدواج فيما بعد.

(٢٦) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٠.

(٢٧) **الإتقان في علوم القرآن**، جـ٢، ص٩٧.

(٢٨) انظر على سبيل المثال : محمد بن أبى بكر الرازى، **روضة الفصاحة**، تحقيق أحمد النادى دار الطباعة المحمدية ـ القاهرة ١٩٨٢، ص٢١٠.

(٢٩) (المترجم) يناقش المؤلف فى هذا الهامش ترجمة للقرآن مما لا يتصل بالقارئ العربى.

(٣٠) **الشرح المختصر لتلخيص المفتاح** (قم : مطبعة قم ـ ١٣٧٥هـ) جـ٣، ص١٧٥.

(٣١) **الإتقان فى علوم القرآن**، جـ٢، ص٩٧.

(٣٢) انظر: The Quran I, in Cambrige **History of Arabic Literature to the end of Umayyad Period.** ed. A.F.L.Beeston (Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1983), 196.

(٣٣) انظر : **Pre-Islamic Poetry,** Ibid. 34

(٣٤) **المثل السائر**، جـ ١ ص ٢٧١.

(٣٥) أحمد بن على القلقشندى، صبح الأعشى (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٦٤) جـ٢، ص٢٨٠.

(٣٦) انظر : سعيد الأخفش ـ القوافى (مطبعة مديرية إحياء التراث القديم ـ دمشق ١٩٧٠).

(٣٧) انظر: **On rhyme in the Quran**, Theodor Nöldeke Geschichte des Quran, revised by Friedrich Schwally (New York: Georg Olms Verlag. 1970) 1:37-42.

(٣٨) السيوطى، **الإتقان**، جـ٢، ص٩٧.

(٣٩) **النكت**، ص٩٨ ـ ٩٩.

(٤٠) **الإتقان**، جـ٢، ص١٠٥.

(٤١) نفسه.

(٤٢) جلال الدين القزويني، **التلخيص فى علوم البلاغة**، تحقيق عبدالرحمن البرقوقى (دار الفكر العربى ـ القاهرة، ١٩٠٤)، ص٤٠٠.

(٤٣) **الإتقان** جـ٢، ص٩٧.

(٤٤) نفسه، جـ٢، ص٩٧.

(٤٥) نفسه، جـ٢، ص١٠٤ ـ ١٠٥.

(٤٦) يشير المؤلف فى هذا الهامش إلى ترجمة المقدمة لابن خلدون (المترجم).

(٤٧) نفسه.

(٤٨) انظر : **Abhandlungen Zur arabischen Philologie** , 1 : 59.

(٤٩) **The encyclopaedia of Islam, 1st edition,** s.v.Sadj .

(٥٠) زكى مبارك، **النثر الفنى فى القرن الرابع** (دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٣٤) جـ١، ص٧٥ ـ ١٢٣.

(٥١) انظر : Régis Blachére, **Histoire de la Littérature Arabe des Origines à la fin du XV Siècle de J.C** (Paris: Adrien-Maisonneuve, 1964), 189.

(٥٢) انظر : Leiden: (Brill, 1974) - 58.

(٥٣) انظر : «Le Genre seance: une introduction», **Studia Islamica** 43 (1976). 29 .

(٥٤) انظر : (Publications Orientalists de France, 1981) .

(٥٥) انظر : **«A Prosodic Study of Saj' in classical Maqamat**, Parts 1 and II (Unpublished papers, Univ. of Pennsylvania, 1982) Part I p.5.

(٥٦) انظر : Adonis, **Introduction à la Poetique arabe**, trans. Bassem and Anne Wade (Paris: Editions Sindbad, 1985) 23.

(٥٧) انظر : **المثل السائر** ، جـ١، ص٢٧١ ـ ٣٣٧.

(٥٨) ابن الأثير يستخدم غالبا مصطلح «فصل» ولكننا سنستخدم مصطلح «سجع» خلال دراستنا.

(٥٩) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٣.

(٦٠) **A Prosodic Study of Saj, in classical** Maqamat, Part II'p. 115.

(٦١) المثل السائر، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٤.

(٦٢) نفسه، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٤.

(٦٣) يستثنى من ذلك كمال أبو ديب فى دراسته: **البنية الايقاعية فى الشعر العربى** (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤).

(٦٤) نفسه، جـ١، ص٣٣٤.

(٦٥) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٢ ـ٢٦٣ وانظر ص٢٦٤ للمزيد من الأمثلة.

(٦٦) **الشرح المختصر**، جـ٣، ص١٧٤.

(٦٧) Sheynin, Part II. 115.

(٦٨) (المترجم) يشير المؤلف إلى بعض الكتابات الإنجليزية عن الموشحات الأندلسية واستخدام مصطلح «مطلع». الكتاب هو:
James Monroe, **Hispano-Arabic Poetry** (Berkeley Univ. of California Press. 1974) 392.

(٦٩) Ibid, i-ii

(٧٠) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٥ ـ ٣٣٧.

(٧١) يجب ملاحظة أنه برغم إقرار ابن الأثير أن أقصر سجعة ممكنة هى التى تتكون من كلمتين، فإنه من الممكن أن نجد سجعة من كلمة واحدة إذا كانت جزءا من بنية أكبر، كما فى الآية الأولى من سورة «الرحمن».

(٧٢) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٧.

(٧٣) نفسه، جـ١، ص٣٣٧.

(٧٤) **الإيضاح فى علوم البلاغة**، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجى (دار الكتب اللبنانية، بيروت، ١٩٤٩) جـ٢، ص٥٤٨ ـ ٥٤٩.

(٧٥) **صبح الأعشى**، جـ٢، ص٢٨٧.

(٧٦) نفسه.

(٧٧) نفسه.

(٧٨) **الإتقان**، جـ٢، ص٩٧.

(٧٩) **سرّ الفصاحة**، ص١٧١.

(٨٠) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٨.

(٨١) **إعجاز القرآن**، ص٩٠ ـ ٩٩.

(٨٢) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٥.

(٨٣) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٠.

(٨٤) نفسه، ص٢٦٣.

(٨٥) نفسه ص٢٦٣.

(٨٦) زكى مبارك، **النثر الفنى** ـ جـ١، ص١٣٧.

(٨٧) انظر : Scheindlin, op. cit. 57.

(٨٨) انظر : Sheynin, part II p. 115.

(٨٩) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٥.

(٩٠) نفسه.

(٩١) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٣.

(٩٢) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٣.

(٩٣) نفسه، جـ١، ص٣٣٥.

(٩٤) نفسه، جـ١، ص٣٣٤.

(٩٥) ناقش المؤلف هذا القالب فى دراسة غير منشورة [المترجم].

(٩٦) **التلخيص** ص٣٩٩ **والإيضاح** ـ جـ٢، ص٥٤٨.

(٩٧) **الإيضاح**، جـ٢، ص٥٤٨.

(٩٨) **تحرير التحرير** (لجنة إحياء التراث الإسلامى ـ القاهرة، ١٩٦٣) ص٥٢٢ ـ ٥٢٣.

(٩٩) يشير المؤلف إلى ترجمة لمعانى القرآن [المترجم].

(١٠٠) انظر : السيوطى، **الإتقان** ـ جـ٢، ص٩٧.

(١٠١) **صبح الأعشى** جـ٢، ص٢٨٢.

(١٠٢) القزوينى، **التلخيص**، ص٣٩٨.

(١٠٣) **صبح الأعشى**، جـ٢، ص٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(١٠٤) نفسه، جـ٢، ص٢٨٣.

(١٠٥) ابن الأثير، **المثل السائر**، جـ١، ص٣٧٧ ـ ٣٨٠.

(١٠٦) **صبح الأعشى**، جـ٢، ص٢٨٣.

(١٠٧) النويرى، **نهاية الأرب**، جـ٧، ص١٠٤.

(١٠٨) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٣.

(١٠٩) **صبح الأعش** جـ٢، ص٢٨٣.

(١١٠) **البيان والتبيين**، جـ١، ص١٥٨.

(١١١) ابن رشيق القيروانى، **العمدة**، تحقيق محمد بدر الدين الحلبى (مكتبة الخانجى ـ القاهرة، ١٩٠٧) جـ١، ص١٣٧.

(١١٢) السبكى، بهاء الدين أحمد، **عروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح** (بولاق، القاهرة، ١٩٠٠) جـ٤، ص٤٥٦.

(١١٣) **صبح الأعشى**، جـ٢، ص٢٨٢.

(١١٤) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٣.

(١١٥) **الإيضاح**، جـ٢، ص٥٤٧.

(١١٦) انظر : Form and structure in the poetry of al Mutamid, P. 58.

(١١٧) نفسه.

(١١٨) لأن التقفية تخرج الكلام عن أن يكون نثرا، كما أن كلمة «نثر» تخرج الكلام عن أن يكون مقفى [المترجم].

(١١٩) أحمد شوقى: **أسواق الأدب** (المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة، ١٩٧٠)، ص١١٥.

ولكم فى القصص حيـــاة

قراءة فى تجليات المقدس والجميل

من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد

حسن طلب *

ينطبق على الدين الإسلامى فى علاقته بالفن ما ينطبق على أى دين آخر، فالدين عامة ينزع إلى توظيف الفن فى صالحه ليخدم العقائد ويساعد على نشرها ويقـربهـا إلى القلوب. فـإذا خـرج الفن عن هذا الدور المرسوم ونزع إلى أن يستقل بنفسه رافضا أن يكون مجرد خادم فى ساحة الدين، وقع الصراع المحتوم بين الطرفين، ونشأ وضع ينظر فيه الدين إلى الفن بوصفه مصدر مروق وفسق وسبيل زندقة وكفر. بينما ينظر، فى هذا الوضع، الفن إلى الدين بوصفـه وأداً للحرية وتقـييـداً للإبداع وتقتيراً على الخيال.

ويرجع هذا الصـــراع لا إلى تنافـــر بين الدينى والجـــميـل، بل يرجع - على العكس - إلى الأرض الواحدة التى يقف عليها الاثنان وهى أرض الرمز، وإلى المظلة الواحدة التى يستظلان بها وهى مظلة الخيال. فلما اشتركا فيـما يقـفـان عليه وفيـما يستظلان به نشب الصراع، كل واحد يريد أن يستأثر بهاتين المملكتين: الرمز والخيال، لنفسه ولخدمة أغراضه الخاصة. وننظر الآن لنرى مصداق ذلك فى التراث الإسلامى من خلال الصراع بين قيمتى القداسة والجمال.

عرفت العربية مصطلح القداسة واشتقاقاته، فقد ورد فى القرآن الكريم عشر مرات[١] وصفة «القدوس» اسم من أسماء الله الحسنى. وربما كانت ترجع الكلمة إلى أصل سريانى منقـول عن لفظة «قـدش» كـمـا يرى الزجاج[٢]. وقد عرفت العبرية[٣] من قبل مصطلح «قدس الأقـداس Kodsh ha kodashim »، فليس بعيدا أن يكون المصطلح قد انتقل من العبرية إلى العربية عبر الإسلام، وربما كان ذلك فى فترة أقدم، حيث نجد اسما قديما للكعبة هو «قادس»[٤].

ارتبط المصطلح وجميع اشتقاقاته بالدلالة على ما هو رفـيع المقـام من الناحيـة الدينيـة سـواء من الأمكنة أو النصوص أو الكائنات وخاصة ما يتعلق منها بالله تعالى، لأن من أسمائه القدوس، وحديثه حديث قدسى، والروح

(*) شاعر وناقد مصرى . نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع) .

التى تتنزل بأمره (جبريل) هى الروح القدس، والوادى الذى تجلى فيه لموسى فخلع نعليه هو الوادى المقدس، وبيته الحرام الذى هو الكعبة مقدس، فليس لشىء دنيوى بعد ذلك أن يكون مقدسا حتى لا يشارك فى صفة من صفات الله سبحانه.

ومما له دلالة فى هذا المقام، أن المعرفة نفسها لم تعد ممكنة إلا بفعل الاتصال بقوة قدسية كما عبر ابن سينا [٥]، متأثرا بنظرية الفيض، فكأن القداسة هنا أصبحت ذات طبيعة عقلية روحية. وقد نجد تعريفا آخر للقداسة يربطها بالجانب الطقسى الخاص بعملية التطهر من الدنس، كما فعل الفخر الرازى [٦] الذى ترك لنا كتابا ذا عنوان دال هو (أساس التقديس) [٧].

فإذا عدنا إلى موقف الرسول من الشعر، لاحظنا أنه سمعه وأثاب عليه وتمثل به واستخدمه فى معركة الأهاجى الدائرة بين كفار قريش والمسلمين، فقال للشاعر حسان بن ثابت اذهب واهجهم ومعك روح القدس [٨]، كأن الشعر وحده لا يستطيع أن يتم عمله إلا بفضل القداسة نفسها، وبدونها فإنه سيكون عاجزا عن أن يحقق نصرا. وقد كانت المعركة الكبيرة التى دارت بين القرآن والشعر علامة على هذا الصراع، خاصة حين وصف المشركون القرآن بأنه شعر ومحمدا بأنه شاعر. ولكن كيف كان رد الشعر فى هذه المعركة؟

إذا أردنا أن نجيب عن هذا السؤال بكلمة واحدة تلخص الموقف كله، قلنا إن الشعر رد بأن يظل مخلصا للجمال، دون أى اعتبار آخر. وحين نطلق هذا الحكم فإنما نعنى الشعراء الكبار الذين أخلصوا لفنهم وقدسوه وربأوا به عن أن يكون خادما فى ساحة الأخلاق أو الدين، حتى لو كان فى ذلك مظنة الكفر والمروق. لقد كنا لانزال بعد فى القرن الأول الهجرى حين سجد الفرزدق لبيت شعر سمعه من معلقة لبيد، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة فى الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود فى القرآن [٩]. وبعد بضعة عقود كان شعر الوليد بن يزيد ومطيع بن إياس وآدم بن عبد العزيز والحسين بن الضحاك وبشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس، شاهدا على جنوح الشعراء إلى تأكيد هذا المعنى، فصدروا فى تجاربهم عن روح لم تخلص إلا للشعر، ولقوا فى سبيل ذلك ما لقوه من أذى. وقد بلغ ذلك الاتجاه مداه فى شعر أبى نواس. ولم يكن ذلك أمرا طارئا؛ فحتى فى عصر الخلفاء الراشدين، كان هناك من استقل بشعره عن سطوة الدين.

وفى العصر العباسى الأول كان أبو تمام يجهر أمام الناس بأنه يتعبد للات والعزى من دون الله، ويقصد بهما ديوانى مسلم بن الوليد وأبى نواس [١٠]. ولم يأبه الشعراء على طول التاريخ العربى بتحذيرات الفقهاء ورجال الدين، فراحوا يحاكون الآيات القرآنية أحيانا كما فعل أبو العلاء المعرى [١١] ويضمنونها فى سياق لا يليق بقداستها المفترضة، كما فعل الميكالى [١٢] والوهرانى [١٣] وغيرهما، وقد كانت هذه السياقات تفيض أحيانا بالخلاعة والمجون، كأن الشعراء عمدوا إلى إنشاء مفارقة يجتمع فيها النقيضان: القداسة والجمال.

وقد أدى ذلك بالشعر الدينى الخالص إلى أن ينزوى فى مساحة ضئيلة من تاريخ الشعر العربى ظلت فى الأغلب الأعم تلوك موضوعا واحدا هو المدائح النبوية، وبقى المتن الأساسى حرا أمام سلطان القداسة، برغم القيود الأخرى التى كبلته على مر العصور.

وهناك مظهر آخر من مظاهر الصراع بين المقدس والجميل، هو ما نجده فى نظرية الإلهام التى رددها الشعراء أولا ثم وضع الفقهاء لها الصياغة التى ظلت تفعل فعلها إلى الآن، من الوجهة النظرية على الأقل.

إن وساطة الجن والشياطين فى موضوع الإلهام الشعرى كانت معروفة منذ الجاهلية، وقد كان الشعراء يتندرون بهذا الإلهام الشيطانى ويفخر كل منهم بأن له شيطانا بالذات يملى عليه شعره. والشيطان فى هذا

السياق ليس بذى قيمة سالبة بالمعنى الدينى، أى ليس مرتبطا بالشر واللعنة، ولكنه صار كذلك بعد أن أكد الفقهاء وتلامذتهم هذا المعنى، ففصلوا بين «الإلهام» من جهة و«الإلقاء» من جهة أخرى، فالإلهام لايكون إلا من ملاك، وهو بالتالى محفوف بالقداسة ومخصوص بالموضوعات الدينية، أما الإلقاء فلا يكون إلا من شيطان، وهو مخصوص بالشعراء[١٤]. وزيد فى هذا الجنوح فقيل إن الشعراء كلاب الجن وإن الشعر نفسه ليس سوى رقى الشيطان[١٥]. وأعيد إحياء الهجوم القديم على الشعر والشعراء فى القرآن والسنة، وجرى تفسير النصوص فيهما من أجل تأكيد طابع الحرمة والنهى عن الشعر وعن مجالسة الشعراء[١٦]، بشكل ربما لا تتحمله النصوص الأصلية نفسها، ولا يتسق مع الفهم الإسلامى الأول لها. بل لقد أمعن هؤلاء فى اختيار ما يخدم أغراضهم من القرآن والأثر فعمدوا إلى إبراز نصوص وإهمال أخرى، ومن هنا اختيار الحديث: «لئن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا»، وسرهم أن الرسول لم يقل: «يمتلئ كتابة أو خطابة»، فبرروا ذلك بأن الشعر:

> «داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه بسبب ضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشعراء على الغلو فى الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ويحمله على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين»[١٧].

وقد كان طبيعيا، إذ تم هذا الفصل الحاد بين المقدس والجميل، أن تتم المقارنة بين القرآن من جهة والشعر من جهة أخرى. وكان قد جاء فى الأثر نهى يقول: «لا تنثروا القرآن نثر الدقل، وتهذوه هذ الشعر»[١٨]، وقد فسر المتزمتون هذا النص بأن الشعر من معايبه الوزن الذى يقود إلى الترنم والغناء[١٩]. وكان قد جرى تفسير «لهو الحديث» الذى نهى عنه القرآن بأنه هو الغناء، وإن كان ابن زيد قد شذ عن ذلك.

وسارت المناقشة بين الفريقين (فريق الشعراء وفريق الفقهاء) إلى دروب أخرى متفرعة تناولت تفاصيل دقيقة فى الفرق بين القرآن والشعر، فتساءل الدهلوى مثلا عن السبب الذى من أجله لم ينزل القرآن شعرا، وكانت إجابته عن هذا التساؤل لا تخلو من غرابة؛ لأنه أجاب بقوله إن القرآن إبداع على غير مثال، فما كان له إذن أن ينسج على منوال إبداع آخر قائم من قبل، ألا وهو الشعر، ومن هنا جاء القرآن على نمط خاص لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإن كان الجانب البارز فيه أنه مخالف للشعر[٢٠].

ليست المسألة إذن فصلا يقام وحدودا توضع بين المقدس والجميل، وإلا لهان الأمر وانتفى الصراع وانفرد كل واحد من هذين الفريقين بمملكته. إن الأمر فى حقيقته أعقد وأشد تركيبا، فالمقدس يأبى إلا أن يضم إليه مملكة الجميل، والجميل لا يريد أن يعترف إلا بحريته، وقد يفرط فى كل شىء إلا فيها. وقد رأينا الدهلوى يجعل من القرآن إبداعا أسمى وأجل، وسنرى كيف أن البلاغيين فى مرحلة لاحقة جعلوا يزاحمون الشعر بالقرآن فى تقنياته وأساليبه. فإن كان الشاعر يبنى قصيدته على مقدمة غزلية أو خمرية أو طللية ثم يتخلص منها إلى غرضه الرئيسى من مدح أو وصف أو رثاء، فإن للقرآن أيضا مقدمات وتخلصات أجمل وأوقع وأبلغ وأبين[٢١]. وإذا كان للشعر مطالع يفتتح بها القصائد ومقاطع يختتمها بها فإن للقرآن من ذلك ما يفوق جميع ما فى الشعر جمالا وبلاغة ومعنى. وإذا كان فى الشعر ترنم وغناء فإن القرآن كذلك صالح لأن يتغنى به، بل لقد أحب الرسول ذلك، وراقه حسن الصوت والترجيع فى القرآن فشبهه بمزامير داود، فضلا عن أنه حث القراء عليه[٢٢]. وإذا كان الشعر قد انفرد بالوزن فهناك من حاول استخراج آيات قرآنية موزونة على بحور الشعر جميعها[٢٣]، بما يعنى أن القرآن لم يكن ليعجز عن الإتيان بالوزن فى السور كافة، ولكنه فضل النثر

حتى لا يظن بأنه شعر، وفى هذا ما فيه من تبرير للمعركة التى دارت حول تفاضل الشعر والنثر، فانحاز فيها التقليديون إلى النثر لأنه الصيغة التى نزل بها القرآن، فقال ابن الأثير «بأن المنثور من الكلام أشرف المنظوم لأسباب من جملتها أن الإعجاز (يقصد القرآن) لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمنثور»[٢٤]، فرد عليه ابن أبى الحديد وسفه رأيه هذا فيما سفه من آرائه[٢٥].

لعل فى هذه الأمثلة والشواهد ما يكفى لكى نلمس تطبيقا ما كنا قد تأملناه نظرا، وسوف نقف فى الفقرات التالية عند مثلين اثنين كان كل منهما ميدانا للتداخل بين المقدس والجميل: الأول هو «الحرف ورمزيته الدينية والجمالية»، والثانى هو «القصة الرمزية أو الليجورة» (Al-legory)، كما وظفها القرآن من جهة، والمتصوفون من جهة أخرى، خاصة السهروردى فى (الغربة الغربية)، وفريد الدين العطار فى (منطق الطير).

رمزية الحرف دينيا وجماليا:

الحرف فى حد ذاته أحد مكونات الكلمة أو اللفظ. وقد كان للكلمة أو اللفظة المفردة فى كل لغة دور سحرى لا ينكر، خاصة فى المراحل الأقدم من تاريخ البشرية. غير أن هذا الدور لم ينته كلية، فمازالت القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تأتى من معناها وحده، بل من ظلالها الصوتية، وطبيعة شكلها[٢٦] وتاريخها المشحون بشتى الدلالات الغيبية أو الميتافيزيقية.

وقد عرف عرب الجاهلية، مثل غيرهم من الشعوب القديمة، القوة السحرية للكلمة من خلال سجع الكهان وما ارتبط به من طقوس، كما عرفوا الطاقة السحرية للاسم[٢٧]. ومع نزول القرآن نشأت علاقة جديدة بالكلمة والحرف، لأن الكلمة أصبحت حينئذ موضع تقديس لكونها قبل كل شيء كلمة الله التى أوحى بها إلى الرسول عن طريق الروح القدس، ومن هنا يمكن أن نفهم ثورة ابن حزم الأندلسى ضد إنجيل يوحنا لأنه جعل الكلمة هى البدء، والكلمة كانت عند الله، والله كان الكلمة بها خلقت الأشياء ومن دونها لم يخلق شيء، فالذى خلق فهو حياة فيها[٢٨]. وهذا القول جعل من إنجيل يوحنا عند ابن حزم أعظم الأناجيل كفرا لأنه لم يسمع أعظم سخفا وأتم تناقضا من هذا الكلام[٢٩] الذى يوحد بين الكلمة والله ويتناقض حين يعود فيجعل الكلمة عند الله.

إن الذى يهمنا هنا من ذلك هو الطاقة السحرية التى ظلت عالقة بالكلمة فى النص القرآنى، برغم ما أضيف إليها من قداسة، وآية ذلك أن القرآن نفسه يعترف بالسحر وإن كان يعزو قوته إلى الله[٣٠]، بل إن الدهلوى أجاز الدعاء السحرى بالقرآن[٣١]، واستخدمه بعض الأئمة والخلفاء فى صدر الإسلام، فقد روى أن عمر بن الخطاب كتب رقية عندما علم أن نيل مصر لا يفيض إلا إذا ألقيت فيه جارية عذراء كل عام؛ فأمر أن تلقى هذه الرقية فى النيل. وتروى كتب الأخبار أنهم عندما ألقوا بها أجرى النيل جريانا لم يعهد مثله من قبل[٣٢].

إن القوة السحرية للكلمة يمكن أن تنتقل إلى ما يدخل فى تكوينها من حروف، ويرتبط ذلك بالنظرة الميتافيزيقية التى عزت إلى الحرف دلالات دينية وسحرية. وقد نمت هذه النظرة بعد أن غذاها ما فى القرآن من سور تبدأ ببعض الحروف، فأخذ المفسرون يذهبون فى تأويلها وفقا لاتجاهاتهم ومواقفهم الفكرية والسياسية؛ فما نراه من تفسير للحروف عند السنة هو بالتأكيد غير ما نراه عند الشيعة، وما نراه عند الشيعة هو غير ما نراه عند الصوفية. إن الرأى الغالب عند السنة فى تأويل رمزية الحروف القرآنية هو اعتبارها مجرد أسماء للسور[٣٣]، وإن كان بعض المعتزلة يقول بذلك أيضا[٣٤]. وليس فى ذلك ما يهمنا كثيرا، فالذى يهمنا فى هذا المقام، هو وجهة النظر التى اعتبرت الحروف رموزا، وراحت تجتهد لتقدم

تصوراتها عن الطريقة المثلى لفك هذه الرموز، وذلك هو ما نجده عند الشيعة والمتصوفة.

إن للشيعة تأويلا خاصا لم يذهب إليه غيرهم لنصوص القرآن والسنة، وهو تأويل يرمى إلى إثبات دعاواهم الدينية والسياسية. ولم تكن هذه الدعاوى فى مواضع جمة بحيث تستند إلى نص دينى واضح المعنى حاسم الدلالة، فلم يكن أمامهم إلا أن يذهبوا فى التأويل كل مذهب.

ويهمنا هنا أن نثبت ما أدى بهم ذلك التأويل إليه من افتراض لرمزية النصوص، فكان لكل نص عندهم ظاهر وباطن. ويكون ظاهر النص مشاعا للمسلمين؛ أما باطنه وما خفى من تأويله فهو وقف على أئمة الشيعة القادرين على النفاذ إلى ما وراء النص من بواطن وأسرار، فإذا ورد فى القرآن «والفجر وليال عشر والشفع والوتر» فإن عامة المسلمين يفهمون هذا النص على أن الفجر فجر والليل ليل، أما عند الشيعة فليس الفجر سوى رمز مرموزه محمد، وليست الليالى العشر سوى رمز آخر مرموزه على بن أبى طالب؛ أما الشفع والوتر فمرموزاهما الحسن والحسين[٣٥]. وهناك مرحلة أخرى أبعد غورا فى تأويلهم الرمزى للنصوص والكلمات والحروف؛ فقد نسب الإسفراينى إليهم أنهم لم يكتفوا باعتبار الفجر رمزا ومحمد مرموزا بل أمعنوا فاعتبروا المرموز (محمدا) بدوره رمزاً لغويا تشير حروفه إلى مرموزات من أعضاء الجسم الإنسانى، فالميم ترمز لرأس الإنسان والحاء ترمز لليدين، والميم الثانية للسرة، والدال للساقين، وكذلك الحال فى اسم على بن أبى طالب؛ فحرف العين يرمز للعين، واللام للأنف والياء للفم[٣٦] إلى آخر هذه التأويل الغالية التى سخر منها الغزالى ودحضها[٣٧] وكشف عن تهافتها.

إن ما ينبغى الإشارة إليه هنا ليس هو الخلاف بين المعتدلين فى التأويل والغالين فيه؛ لأننا لسنا بصدد مقارنة بين عقائد السنة من جهة وعقائد الشيعة من جهة أخرى، ولكننا بصدد الاستعمال الرمزى للّغة عامة وللحرف بشكل خاص، وهو استعمال راج عند الشيعة، فأصبحت فيه الحروف كيانات رمزية يجب الوقوف عندها وتأويلها لاستخراج مرموزاتها، بصورة أخرجت إلى معان ودلالات مختلفة كلية عن الفهم السنى الشائع لها.

ولاشك أن للشيعة فضل تفجير هذا التأويل الرمزى للنصوص، فإذا كان هناك كما يقول ابن خلدون علم لأسرار الحروف «لا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسايله»[٣٨] فإن للشيعة فضل زيادة هذا العلم وأسبقية فتح الطريق لمن جاء بعدهم من المتصوفة حتى اتسع ذلك الباب وألقى بالذعر فى قلوب عامة المسلمين ممن يفضلون طمأنينة الظاهر على رعب المغامرة فى كشف الباطن، خاصة فى مسألة تتعلق بأسرار علم الحروف التى اعتبرها الخوارزمى:

«مسألة عظيمة، ومشكلة داهية لا يعرفها إلا الفضلاء، ولا يلقاها إلا ذو حظ عظيم، فالعامى إذا سأل عنها فليزجر، فإن سلامة دينه فى تركه سؤاله»[٣٩].

بلغ التأويل الرمزى للحروف أوجه على أيدى أصحاب العقيدة الحروفية، وهى فرقة اعتمدت على النتائج التى توصل إليها الباحثون فى الحروف واستغلوها بحيث كونوا منها دينا كاملا، يتخذ أصوله من قيم الحروف العددية، ثم التصرف بعد ذلك فى الأرقام[٤٠]، إلى آخر ما ذهب إليه فى هذا المقام أعلام الحروفيين من أصحاب الميول الشيعية مثل فضل الله الحروفى إمام هذه الفرقة الذى انطلق من قول على بن أبى طالب:

«جميع أسرار الله فى الكتب السماوية، وجميع ما فى الكتب السماوية فى القرآن العظيم وجميع ما فى بسم الله فى باء بسم الله، وجميع ما فى القرآن العظيم فى بسم

الله وجميع ما فى باء بسم الله فى النقطة التى تحت الباء، وأنا النقطة تحت الباء»[٤١].

فأطلق على عليّ لقب صاحب النقطة التى تجمع مادة الحروف كلها من الألف إلى الياء، حتى تظهر الكلمة من النقطة من جديد. وتبنى الحروفيون من على بن أبى طالب أيضا قوله «العلم نقطة كثرها الجاهلون»[٤٢]، وأخذوا فى تأويل هذه النصوص وغيرها تأويلا ربط الحروف بقيم الأعداد وربط الأعداد بأمور الغيب وأسرار الخلق، حتى لقد أصبحت رمزية الحرف على يد هذه الفرقة مذهبا قائما بذاته. بل لقد جاوزته إلى رمزية النقطة فى نظام تأويلى رمزى لا يحيط به سوى الخاصة ممن أتقنوا دقائق علم الحروف وأسرارها إتقانا لم يجعلهم فقط ينفذون إلى باطن النص وينفتحون على السر الإلهى، بل جعلهم أيضا ينفتحون على لغة الطيور والعجماوات[٤٣].

وما يهمنا هنا أن التأويل الرمزى للحروف عند الشيعة، وجه الأنظار إلى ما فى القرآن من حروف بدأت بها بعض السور، وأصبح لابد من تأويل هذه الحروف ومعرفة الحكمة منها، فاتجه المعتدلون إلى تأويلها تأويلا مباشرا على أنها مجرد أسماء للسور، كما سبق أن أشرنا، غير أن هذا التأويل المباشر لم يحل المشكلة تماما، لأن الحكمة فى تسمية بعض السور دون بعض ظلت موضع خلاف، بل لقد امتد الخلاف إلى طريقة نطق هذه الحروف وتشكيلها. نأخذ مثلا حروف (كهيعص) التى افتتحت بها سورة «مريم» فنجد من يضم الهاء والياء، ومن يقرأهما على الفتح[٤٤].

أما عن وظيفة هذه الحروف، فأقرب ما قيل عنها عند أهل السنة هو أنها وظيفة تنبيهية: «ألا تراها بمنزلة زمجرة الراعد قبل الماطر؟»[٤٥]. وينبه الزملكانى إلى القيم العددية التى تنطوى عليها هذه الحروف القرآنية، فمجموع ما ورد منها فى فواتح السور كلها أربعة عشر حرفا، فهى بذلك نصف الأبجدية تقريبا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مجموع السور التى توزعت عليها هذه الحروف يبلغ تسعا وعشرين سورة بعدد الحروف الأبجدية كلها، ويخلص الزملكانى من ذلك إلى إثبات أن القرآن ليس من كلام البشر لأن الله عنده رمز ببعض هذه الحروف إلى باقيها[٤٦]. ويصل الزملكانى إلى النتيجة التى نريد أن نقف عندها هنا، ألا وهى اعتباره أن الحروف فى القرآن رمز وأن القرآن كله «جوهره أصفى من الإبريز وأنه المعجز الجامع للمعانى الجمة فى اللفظ الوجيز، ومن ثم غمض، فكلامه رمز»[٤٧]. إن اقتران الرمز بالغموض هنا ليدخل ضمن المستوى العميق من مستويات فهم الرمز فيقترب بذلك من الاستعمال الصوفى على نحو لا يصبح معه سر الحروف مما يتوصل إليه بالقياس العقلى، وإنما هو بطريق المشاهدة والتوفيق الإلهى كما يلمح إلى ذلك البونى[٤٨].

الصوفية وعلم أسرار الحروف :

بلغت رمزية الحروف على أيدى بعض كبار الصوفية المدى الأقصى من حيث تنوع مستويات التأويل الرمزى وتعمقها باتجاه ربط الحرف بعالم الغيب وتحميله دلالات ميتافيزيقية وأسرارا إلهية تحتاج إلى وقفة للمقارنة والتحليل. ويعترف بعض الباحثين المعاصرين بهذه الدلالات الرمزية للحرف عند المتصوفة من حيث إن الغموض الذى أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة فى أوائل سور القرآن، ساهم فى فتح باب من التأويل واسع وعميق لاستبطان مغزى هذه الحروف ودلالاتها. ولم يكتف المتصوفة بالبحث عن دلالة هذه الحروف، بل طمحوا إلى اكتشاف أسرار الوجود، وأسرار الخلق، من خلال تأمل العلاقات المتشابكة بين القول الإلهى المتمثل فى الفعل «كن» من جهة، والفعل الإلهى المتمثل فى إيجاد أعيان الممكنات من جهة أخرى. كما ربطوا بين الأسماء الإلهية وحروف اللغة من ناحية،

ومراتب الوجود من ناحية أخرى[٤٩]، حتى لم نعد إزاء مجموعة حروف فى أبجدية وحسب، بل إزاء أمة من الحروف بناسها وأنبيائها[٥٠].

ومثلما رمزت الميم عند الشيعة إلى محمد والعين إلى على والسين إلى سلمان الفارسى[٥١]، فقد رمزت بعض الحروف عند الصوفية أيضا إلى الذات الإلهية، خاصة الألف، بينما رمزت اللام إلى الإنسان، ويبدو ذلك واضحا عند ابن عربى[٥٢] الذى اتخذت عنده الحروف دلالات رمزية على معان وجودية ومعرفية متنوعة فى الرمز للإنسان، وكذلك لله، بأكثر من حرف فى أكثر من سياق، وبأكثر من اعتبار، مما يؤكد أن الدلالة الرمزية التى يضفيها ابن عربى على الحروف ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، بل هى دلالة متحركة متوترة تتسم بقدر هائل من الثراء والتنوع. وليس هذا التوتر فى نظام الدلالة إلا انعكاسا فى التوتر القائم فى بنية الوجود نفسه، مما لا يدركه إلا قلب الصوفى المتحقق. وتنتقل عدوى التوتر من المرموز إليه بحركيته الدائمة المستمرة، إلى الرمز الدال عليه[٥٣] لكى نجد أنفسنا فى النهاية أمام طراز جديد من الرمزية الحرفية، وهو طراز لا يكتفى - كما كان الحال عند بعض فرق الشيعة - باتخاذ رمزية الحرف قناعا وتقية، أو غطاء يستر الإيديولوجيا ومداراة تقطع الطريق على السلطة، بل يمضى إلى أبعد من ذلك فيكشف عن البعد الميتافيزيقى أو الروحى الذى تجسده رمزية الحرف تجسيدا، يقوم على نوع من التوتر فى العلاقات بين الرمز ومرموزه، فى عملية يمكن أن تحيل إلى الدوار الميتافيزيقى الذى يصاحب كل رمزية عميقة[٥٤].

واللافت للنظر عند الرمزية الحرفية لابن عربى أنها تتعامل مع الحرف من مستوياته كلها تقريبا، بما فى ذلك المستوى الصوتى للحرف، فتأخذ رموز الحروف المهموسة دلالات تختلف عن رموز الحروف المجهورة، فالهمس عنده يرمز إلى عالم الغيب وجوديا وإلى الرحمة واللطف والخشوع وكظم الغيظ إنسانيا. أما الجهر فيرمز إلى عالم الشهادة والقهر، ويشير إلى الشدة والمصادمة[٥٥]؛ ولا يعدم ابن عربى دليلا على رمزيته هذه من آيات القرآن ذاته.

غير أن هذا الحديث يجرنا إلى الرمزية الصوتية Phonetic والرمزية الخطية Graphic [٥٦] اللتين أنكر تودوروف Todorov وجودهما داخل ما يسمى بالرمزية اللفظية Verbal Symbolism. فهذه القسمة فى رأيه زائفة، بسبب أن أحد طرفيها فقط لابد أن يكون صحيحا؛ فإما أن تكون هذه الرمزية مستقلة عن معنى الكلمة وفى هذه الحالة نكون دون مجال اللغة Infralin-guistic ولسنا فى المجال اللفظى Verbal. ومثال ذلك حرف (I) الذى يستدعى الصغر - ويوازى هذا الحرف فى العربية حرف (الياء) الذى يستدعى الصغر أيضا - أما الاحتمال الثانى فهو أن تتضمن هذه الرمزية الصوتية معنى الكلمة، ولكنها حينئذ لا تزيد عن كونها موازاة أو حافزا سيمانطيقيا Semantic على نحو ما ذكر «تشارلز نودير Ch. Nodaier» من أن كلمة سرداب Catacomb ترمز صوتيا للنعش Coffin ولما هو مدفون Subterrean وللعمى الجزئى Cataract وللمقبرة Tomb [٥٧].

غير أن كلام تودوروف لا ينطبق على ما نحن بصدده من البحث فى رمزية الحرف عن الاستعمالات الدينية والجمالية، أما الرمزية الصوتية Sound Symbolism فهى - عند تودوروف وغيره من البنيويين واللغويين - تعنى أساسا بالعلاقة بين العنصر الصوتى فى الكلمات من جهة، ومعانيها من جهة أخرى[٥٨]. وهذا المفهوم اللغوى لا يناسبنا هنا، فما نبحث عنه يجاوز مسألة المعنى إلى القوة الخفية للكلمة أو الحرف التى يلعب التردد الصوتى والتوتر الإيقاعى دورا كبيرا فيها[٥٩]، إن لم يكن الدور الأساسى. وهذا أمر يعرفه علماء اللغة الذين درسوا ظاهرة الإبداع الأدبى واهتموا بها، دون أن

يقصروا نشاطهم على اللغويات الصورية، ومن هؤلاء «رومان ياكوبسون» الذى تحدث عن الطاقة السحرية للكلمة، وعن السحر الإيحائى الذى تمارسه اللغة عموما واللغة الشعرية على وجه الخصوص[٦٠]، وعما فى الكلمة والفعل من قداسة وسحرية.

بهذا الفهم للرمزية الصوتية نكون قد انتقلنا من مجال التحليل اللغوى الخالص لهذه الظاهرة إلى مجال الشعر، حيث تتجسد رمزية الحرف الصوتية جماليا من خلال النشاط الروحى للشاعر الذى يسعى إلى كشف شكل الكلمة الداخلى وتوظيفه فنيا بحيث يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية جميعا غاية واحدة، فتنفتح أبواب الكلمة ونوافذها ليدخل القارئ إلى أعماقها الشعرية[٦١].

وتجدر الإشارة هنا إلى الدراسة المهمة التى قام بها كل من «ستاجبرج» و«أندرسون» عن الرمزية الصوتية فى الشعر، فميزا فيها بين ثلاثة أنواع منها هى[٦٢]: أصوات الكلام التى تحاكى أصواتا فعلية، وأصوات الكلام التى تتراتب بحيث تقود إما إلى سياق ما قد يكون غامضا أو واضحا؛ وأخيرا أصوات الكلام التى تقترح المعنى فى ذاتها. وأسمى المؤلفان هذا النوع الأخير باسم الكثافات الصوتية Phonetic Intensives. ولا نعدم أمثلة على هذه الأنواع الثلاثة فى التراث العربى، الصوفى منه أو الشعرى؛ فعندما يقول الأعشى مثلا[٦٣]:

وَقَدْ غدوتُ إلى الحانوت يَتْبَعُنى
شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

فنحن هنا أمام رمزية صوتية تحاكى فيها الكلمات أصواتا فعلية، هى هنا أصوات الشواء والحركة الخفيفة التى يروح بها الغلمان والساقون ليلبوا بها طلبات الندامى فى الحوانيت.

أما النوع الثانى من هذه الرمزية الصوتية، وهو الذى يتراتب بحيث يقود إلى الغموض أو الوضوح، فيعبر عنه قول المتنبى[٦٤]:

فَقَلْقَلْتُ بالهمِّ الذى قَلْقَلَ الحَشَا
قَلاقِلَ عيشٍ كلهنَّ قَلاقِلُ

أما النوع الثالث والأخير الذى تقترح فيه أصوات الحروف والكلمات المعنى فى ذاتها فيمثله قول عبدالغنى النابلسى الشاعر المتصوف فى كتاب له صغير باسم (الفتح المدنى فى النفس اليمنى) يتخذ فيه من حروف المعجم عناوين، فيبدأ بأن يتكلم عن الحرف من حيث إيحاءاته الدلالية، ثم يورد نظما فى المعنى؛ ثم فى أثناء ذلك، يكرر حروفا أو كلمات بعينها على نحو ما يفعل مثلا فى حرف (الصاد) فيقول[٦٥]:

«صدق صدق صدق صدق» صفاً وكدر صفاً وكدر

صاد صاد صاد، ص ص ص. برز مصطفى من الاختفا، ومن الاكتفا، صاد واسعة، دائرة شاسعة، تدور كالرحا فيحصل الانمحا، صه صه، وهو حرف منحرف، وعلى دورته منعكف».

«ثوبُ صدقِ الجمال فوق القميص
وله الانتسابُ كالدّخريصِ
لمعةٌ بانحرافها عن ثريًا
ذلك الوصف أطْمَعَت للحريصِ
زادَ فى نقصه على كلِّ حَرْفِ
وإذا زادَ فهو فى تنقيصِ
مثْمنٌ عندهُ بَعَدَ بَعْدِ
فتَحقَّقْ بمثمنٍ ورخيصِ»

ومثل ذلك نجده أيضا عند أبى العلاء المعرى فى مواضع متفرقة من كتابه (الفصول والغايات)[٦٦] الذى جرى فيه على محاكاة إيقاع الآيات القرآنية وصياغتها واطرادها.

ونختتم هذه الفقرة عن الرمزية الصوتية وتوظيفها الجمالى الذى يلتبس فيه المقدس بالجميل بنص يمثل هذه الروح الإبداعية خير تمثيل، وما نقصده بالروح الإبداعية هو قدرة الكاتب على المزج بين قيمتى الجمال والقداسة بشكل لا نعود معه قادرين على أن نعرف الحدود بين ما هو مقدس وما هو جميل، فلا نستطيع أن نميز: هل قداسة هذا النص فى جماله، أم أن جماله فى قداسته! والنص الذى نعنيه هنا هو (موقف أدب الحروف) الذى كتبه فى القرن الرابع الهجرى المتصوف النفرى. وبالنظر إلى أهمية هذا النص فسنورد مقتطفات منه، يقول النفرى[٦٧]:

«وأوقفنى فى أدب الحروف وقال لى: جاءتك الحروف فقالت لك: قل للإنس. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للجن، وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للملائكة. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل لله قل للحروف إنما أنت لله، وإنما أنت لسان من ألسنة الله، إن أمرنى أن أقول لك به أو لكل الخلق، قلت به وإن أمرنى أن أقول لك ولكل ما خلق بك، قلت بك: مالى وللإنس! إنى رأيت ربى فى قلوب الإنس، ويقول لها هو ما يشاء، فكيف يشاء، فكيف أقول لها أنا؟ وإنى رأيت ربى فى عيون الملائكة يقول لها هو ما يشاء، فكيف أقول لها أنا؟

قال الحرف ما وسط الحرف، وما أعلى الحرف، وما كل الحرف؟ قال الله عز وجل: «أعلى الحرف اسمى وأوسط الحرف عزيمتى، والحرف كله لغاتى وألسنتى، فالملك يستجيب للاسم لأنه بابه، والجنى يستجيب للعزيمة لأنها بابه، والإنس يستجيب لجميع الحرف لأنه بابه».

نحن لا نستطيع أن نقول هنا إننا أمام رمزية دينية تتوسل الحرف لكى تعبر عن تجربة روحية عميقة، لا نستطيع أن نقول ذلك لأن هناك تداخلا بين عدة مرموزات لرمز واحد، فالله والمخلوقات من إنس وجن يشاركون فى رمزية الحرف مشاركة من شأنها أن تقيم حجابا كثيفا من الغموض؛ لأن الرمز هنا ـ وهو الحرف ـ لم يعد يشير فقط إلى موضوع فى الخارج، بل أصبح أيضا يترجم عن شيء ما فى الداخل، أى فى داخل ذات الشاعر نفسها.

ويرد مصطلح «الحجاب» فى موضع آخر يقول فيه النفرى: «أوقفنى فى المحضر وقال لى: الحرف حجاب والحجاب حرف»[٦٨]. والنفرى لا يريد أن يبحث عن مرموز للحرف، لكنه يريد أن ينفذ إلى ما وراء الحرف، أى إلى ما وراء الرمز، وبتعبير من لغة النفرى نفسها: إلى ما وراء الحجاب.

إن سر الصياغة الجمالية فى هذا النص يعود بالدرجة الأولى إلى أنها تخلصت من فكرة المعنى التى كانت تشد الرمز إليها، فتقود القارئ إلى البحث عن المعنى أو المضمون وراء كل رمز، غير أن ذلك لا يجدى مع النفرى الذى تنطبق عليه رؤية «دان سبيربر» التى تدور حول نزع المعنى عن الرمز: «فالإنسان يختار من الظواهر ما لم يفهمه بعد، ومن الأصوات ما لم يرتبط بعد بمعنى، لكى يرمز بها[٦٩] حين يشاء». وحين تتشكل الرمزية على هذا النحو البعيد عن أية شبهة تمثيلية Reprsentative، فإننا سنظلم النص وفوق ذلك سنظلم

أنفسنا إذا ما أجهدنا أنفسنا فى البحث عما يمكن أن يرمز إليه «الحرف» فى نص النفرى السابق أو فى أى نص آخر رفيع، لأن هذا التشكيل نفسه، أو لنقل هذا التشكيل، هو وحده المعنى أو المضمون أو المحتوى[٧٠]، وأية محاولة لفصل الرمز عن مرموزاته أو الشكل عن دلالاته سوف لا تعمل فقط على تسطيح النص ولكنها ستترك فجوة شاغرة لا يمكن رأبها أو ترقيعها بين لحمة النص وسداه.

ولكم فى القصص حياة :

ننتقل الآن من رمزية الحروف إلى فرع آخر من الدوحة الرمزية الكبيرة، ألا وهو القصة الرمزية Allegory لنرى ما الذى يمكن أن يقودنا إليه تحليل بعض النصوص المهمة من هذا الفرع فى إطار العلاقة المتوترة بين المقدس والجميل.

وقد يبدو العنوان الفرعى الذى أثبتناه هنا فيه كثير من التجوز أو الترخص، ذلك أنه لو أتانا آت ليخبرنا أن الآية الكريمة «ولكم فى القصاص حياة»[٧١] يمكن أن تنصرف إلى قراءة أخرى تحل فيها كلمة (القصص) محل كلمة (القصاص) فلربما ارتبنا فى ذلك القول وحملناه على المزاح، فما أبعد القصاص بمعنى أن يكون العقاب من جنس الفعل عن القصص بمعنى الحكايات والروايات التى يقصها قاص على ملأ من المستمعين.

غير أن الأمر لا مزاح فيه؛ فقد قرأ أبو الجوزاء الآية الكريمة هكذا «ولكم فى القصص حياة»، وفسر ابن خالويه القصص فى هذه القراءة بأنه هو القرآن[٧٢]. ولعله لم يذهب بعيدا فى هذا التفسير كما لم يذهب أبو الجوزاء بعيدا فى تلك القراءة؛ فهناك قسم كبير من القرآن يقوم على تقديم المواعظ من خلال القصص الذى يتناول موضوعات شتى تدور حول الأنبياء والشعوب الغابرة منذ أن كان آدم فى السماء إلى ما قبل البعثة المحمدية. ومن الدلالات المهمة هنا اشتمال القرآن على سورة تحمل اسم «القصص»، غير ما يتناثر من القصص فى سور أخرى كثيرة، بل إن هناك تقويما للقصص القرآنى بأنه «أحسن القصص»[٧٣].

لقد كان القالب الأسطورى هو الينبوع الواحد الذى تدفق منه الدين والفن فامتزج فيه ماء القداسة بخمر الجمال، ولا نشك فى أن القصص الذى تعتمد عليه بنية الأسطورة قد ظل فاعلا بوصفه القالب الأمثل الذى يكتسب منه المقدس جماله والجميل قداسته. وإذا ما استثنينا المواعظ المباشرة، والأوامر والنواهى وقواعد التحليل والتحريم، فلن يتبقى من أى نص دينى سوى هذا الجزء الحى النابض الذى يلمس القلوب ويقدح شرارة الخيال ألا وهو القصص. نجد ذلك فى الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، ونجده فى (القرآن)، ونجده فى (المهابهرتا)[٧٤] ونجده فى (بوبول فوه)[٧٥] و(مونوسيرتى) وغيرها من كتب مقدسة. وليس مصادفة أن كل الأديان القديمة التى اندثرت ضاعت أغلب عقائدها ونواهيها وأوامرها المباشرة أو تنوسيت ولم يبق منها إلا الذى تسلح بالجمال فصمد لعوادى الدهر، فنحن لم نعد نعرف شيئا عن هذه التفاصيل الكثيرة المباشرة فى الديانة المصرية القديمة فهذا من شأن علماء الآثار واختصاصهم؛ ولكننا نتعلق مازلنا بقصة إيزيس وأوزوريس وغيرها من الأساطير والقصص الرمزى الذى يحتوى قيمة جمالية عالية. ونشير هنا إلى قصة بالذات هى قصة الصدق والكذب التى جسدت الحقائق المجردة فى عمل قصصى نابض بالحياة[٧٦]. وكذلك نحن لا نعلم عن السلوك الدينى للإنسان اليونانى القديم الشىء الكثير، ولكننا نعلم كل شىء تقريبا عن قصص آلهة الأوليمب وأساطيرها، خاصة بعد أن أخضعها الشعراء لشرط الجمال فصاغوها وقدموها للجماهير وفق أهوائهم[٧٧] فى معظم الحالات. ولعل المسلم المعاصر-

حتى لو كان مثقفا - قد لا يعرف شيئا عن قواعد الميراث فى الشريعة الإسلامية مثلا، ولكن قصة يوسف وزليخة محفورة فى ذاكرته وماثلة أبدا فى خياله.

لم يكن غريبا إذن أن يلجأ الدين - أى دين - إلى الفن الأدبى وغير الأدبى ليحرك جماعة المؤمنين. ومادام الأمر يتعلق بنص لغوى، فالشعر والقصص هنا هما الفن الذى لا غنى عنه لأى كتاب مقدس. وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه؛ بحيث ترد القصة الواحدة بشكل موجز ومكثف فى سورة ما، ثم ترد بتفاصيل أكثر فى سورة غيرها؛ وهذا هو ما جعلهم يبررون التكرار فى قصص القرآن[٧٨]. وانتشر فى العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القص، فالناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواعظ المباشرة. وقد عرف الفقهاء والأئمة والوعاظ ذلك، فأفرطوا فى سرد القصص من القرآن والأثر أحيانا، ومن بنات أفكارهم أحيانا أكثر؛ فكان الواعظ أو الكاتب من هؤلاء ينسج ما حلا له من الحكايات والقصص ليضفى على وعظه أو كتابته جاذبية، ويضمن لها الإقبال والرواج. وقد كان ابن الكلبى ممن اشتهروا بهذا التأليف والإفراط[٧٩] فى القصص من الكتاب، كما كان زيد بن أسلم ممن اشتهروا بذلك من الفقهاء والوعاظ[٨٠] وكذلك ابنه عبدالرحمن.

إن الرمزية التى تحكم القصص فى الخطاب الدينى ليست سوى نوع من الرمزية محدود. فالقصص هنا ليس مقصودا لذاته؛ إنه وسيلة لتحقيق غرض آخر هو أن ينقل ذهن القارئ والسامع إلى شناعة الشرك والمعاصى، وإلى أن عقاب الله شديد على من يخالف أوامر الدين، وإلى ضرورة الإيمان بنصر الله تعالى وتأييده مهما طالت المحنة[٨١]. هذا هو الغرض الوعظى المباشر؛ ولذلك فقد كان أحمد بن حنبل يقول[٨٢]: «ما أحوج الناس إلى قاص صدوق». غير أن المشكلة هنا تكمن فى الخوف الذى يخامر الدينى دائما من الفنى، فكثيراً ما تتكرر هذه العلاقة بتفاصيلها: يبدأ الدين فيعتمد على الفن لأنه لا سبيل أمامه إلى قلوب الناس إلا الفن، ولكن لا يلبث الفن حتى ينزع إلى الاستقلال فيعمل لحسابه الخاص[٨٣]. وأخشى ما يخشاه رجل الدين فى سياق حديثنا هذا هو أن العامة من الناس عندما يسمعون حكاية غريبة أو قصة كاملة، فإن طباعهم تميل إلى القصة نفسها وتولع بها لذاتها فيفوت الغرض الأساسى[٨٤] الذى يراد من القصة.

عرف التراث الصوفى والفلسفى شكلا أدبيا من أشكال التعبير عن التجارب الروحية والفكرية هو القصة، نجد ذلك فى قصة (سلامان وأبسال) و(حى بن يقظان) لابن طفيل، ونجده فى نصوص أخرى عدة، منها قصة (النمر والثعلب) لسهل بن هارون، ومنها قصة (الغربة الغربية) لشهاب الدين السهروردى. وسنحاول أن نقف عندها وعند قصة أخرى لشاعر صوفى إيرانى هو فريد الدين العطار (منطق الطير)، لنرى كيف اختلفت رمزية القص فى الوعظ والتذكير من خلال النص أو الخطاب الدينى، عن رمزية القص فى الخيال الشعرى الصوفى.

قصة السهروردى (الغربة الغربية) قصة قصيرة استلهمها السهروردى، كما يعترف لنا، من قصة (حى بن يقظان) وما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة[٨٥].

يمضى السهروردى فى ديباجة القصة فى إشادته بقصة (حى بن يقظان) من حيث ما تنطوى عليه من أسرار ورموز أو بعبارته:

«تشير إلى الطور الأعظم الذى هو الطامة الكبرى المخزونة فى الكتب الإلهية المستودعة فى رموز الحكماء وإلى السر الذى ترتب عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات».

وهذا هو ما دفع السهروردى إلى محاولة اقتناص هذا السر فى قصة (الغربة الغربية)[٨٦].

ومنذ بداية القصة يضعنا السهروردى بغتة تحت سلطان الرموز، لنكتشف أننا مقبلون على خطاب قصصى مختلف تماما عما رأيناه عند القصاصين الوعاظ. يقول السهروردى فى مستهل قصته:

«لما سافرت مع أخى عاصم من ديار ما وراء النهر إلى بلاد المغرب لنصيد طايفة من طيور ساحل اللجة الخضراء فوقعنا فى القرية الظالم أهلها أعنى مدينة قيروان فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم فجاءة ونحن من أولاد الشيخ المشهور بالهادى ابن الخير اليمانى أحاطوا بنا فأخذونا مقيدين بسلاسل وأغلال من حديد وحبسونا فى قعر بئر لا نهاية لسمكها»[٨٧].

لقد أوقعنا السهرودى من أول كلمة فى أحبولة الرمز، وتركنا مستسلمين لها غير راغبين فى أن نقاومه لأننا أصبحنا متشوقين إلى أن نصطاد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء مع السهروردى وأخيه عاصم، ولكنهما الآن أسيران فى قاع بئر والبئر مشيد عليها قصر وفوق القصر أبراج، ولا يستطيع السهروردى وأخوه أن يصعدا إلى القصر إلا فى المساء، لكى يعودا إلى غيابة الجب فى الصباح ليدخلا فى ظلمات بعضها فوق بعض. واستمر بهما الحال على ذلك المنوال إلى أن حمل إليهما الهدهد ذات يوم رسالة «من شاطئ الوادى الأيمن فى البقعة المباركة من الشجرة»[٨٨]، فإذا الرسالة من أبيهما الهادى يطلب إليهما أن يهربا فيعبرا وادى النمل؛ ويطلب إلى السهروردى أن يقتل امرأته «إنها كانت من الغابرين» وأن يركب فى السفينة ويقول: «بسم الله مجريها ومرسيها» فامتثل السهروردى وأخوه، وكان الهدهد دليلهما فى السفر.

وتستمر مغامرة السفر فى طريق العودة، وتمتد هذه المغامرة لتطوى تفاصيل حيوات الأنبياء السابقين ومعاناتهم. وكأن السهروردى أصبح رمزا أو كأنه أصبح مرموزا والأنبياء هم الرموز، أو كأنه رمز ومرموز معا يخرق السفينة كما فعل (الخضر)، ويموت ابنه غرقا كما حدث (لنوح)، ويسخر الجان كما فعل (سليمان)، فى رحلة تختصر الأزمنة والأمكنة وتلغى المسافات وتمحو الحدود، فلا نعود نعرف فرقا بين الليل والنهار ولا بين الشرق والغرب ولا بين الإلهى والبشرى ولا بين السماء والأرض، وباختصار ذابت الحدود بين المقدس والجميل وعادا إلى نبعهما الواحد المشترك كما كانا منذ خلقا.

يقول السهروردى:

«وأخذت الثقلين مع الأفلاك وجعلتهما مع الجن فى قارورة صنعتها أنا مستديرة وعليها خطوط كأنها دواير فقطعت الأنهار من كبد السماء فلما انقطع الماء عن الرحى انهدم البناء فتخلص الهواء إلى الهواء وألقيت فلك الأفلاك على السماوات حتى طحن الشمس والأفلاك والكواكب فتخلصت من أربعة عشر تابوتا وعشرة قبور عنها ينبعث ظل الله»[٨٩].

من اليسير أن نفسر الرموز الجزئية فى هذا النص، فنقول مثلا إن الماء بسيلولته يرمز للروح، والرحى بثقلها ترمز للجسم، وإن انقطاع الماء عن الرحى يعنى خروج الروح من الجسم، وإن خلوص الهواء للهواء يعنى انتقال الروح إلى طبيعتها الشفيفة بعد مفارقة الجسد، ولكن المشكلة هنا فى الرمز الكلى وليست فى الرموز الجزئية.

تتكشف القصة شيئا فشيئا عن رحلة إسراء ومعراج؛ وهذا هو ما نقصده بالرمز الكلى أو الشامل الذى تتحرك رموز القصة الجزئية فى إطاره، وتصب فى غايته بحيث لا يمكن فهمها إلا على ضوء ذلك الرمز

الشامل. على أن رحلة الإسراء والمعراج فى هذه القصة ليست كغيرها من التجارب الروحية التى صيغت على نحو أقل كثافة وأبسط ترميزا. وتكاد تكون الرمزية هنا غير مسبوقة فى نصوص التراث الصوفى كله، لأن الرموز الجزئية فيها لا تحتفظ بموقعها الدلالى فى بناء القصة ولا بنمط علاقاتها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الرمز الشامل من جهة أخرى. وينطبق على رمزية هذه القصة ما كان قد ذكره «جوته Goethe» وهو يفرق بين القصة الرمزية (الليجورى) والرمز، من أن الرمز صيغة شديدة التحول Extra Discursive، ومع ذلك فإنه يظهر ملتبسا بمادة اللغة التى يلغى تأثيرها الفصل بين الذات والموضوع فى أثناء تأسيس اتصال فورى وتام يقوم على علاقة الألفة أو الوئام Rapport أكثر مما يقوم على المعرفة Cognition[٩٠].

ويصير السهروردى فى رحلته إلى نقطة الذروة عندما يعبر أهوال الرحلة ويستشرف قرب الوصول، فيقول:

«ولما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار التنور من الشكل المخروط، فرأيت الأجرام العلوية، اتصلت بها وسمعت نغماتها ودستاناتها، وتعلمت إنشادها، وأصواتها تقرع سمعى كأنها صوت سلسلة تجر على صخرة صماء فتكاد تنقطع أوتارى وتنفصل مفاصلى من لذة ما أنال، ولايزال الأمر يتكرر على حتى انقشع الغمام وتخرقت المشيمة»[٩١].

هنا يكون الصوفى قد بلغ غايته واقترب من لحظة المحو التى يغشاه فيها ما يغشى من نور، ويحل به ما يحل من فناء. وقد حدث هذا للسهروردى فى نهاية رحلته المتفردة، فعانق أحبابه وخر ساجدا أمام النور الساطع. ولكن لحظة الذروة هذه لا تدوم، لأنها ومضة خاطفة لا تومض إلا ريث تنطفئ؛ فيكون على الصب المتيم أن يعاود الكرة، ويكون عليه أولا أن يتجشم الرجوع إلى نقطة الصفر التى بدأ منها رحلته. وهذا هو ما يختم به السهروردى قصته الرمزية:

«فأنا فى هذه القصة إذ تغير الحال على وسقطت من الهواء فى الهاوية، بين قوم ليسوا بمؤمنين، محبوسا فى ديار المغرب، وبقى معى من اللذة ما لا أطيق أن أشرحه. فانتحبت وابتهلت، وتحسرت على المفارقة، وكانت تلك الراحة أحلاما زايلة على سرعة»[٩٢].

على أننا لن نستطيع أن نعرف تفرد هذه «التجربة السهروردية» - إذا صح التعبير - إلا إذا نظرنا إليها فى إطار يجمعها بتجربة أخرى من نوعها. وسنختار تجربة الشاعر الصوفى فريد الدين العطار فى عمله القصصى الشعرى (منطق الطير).

يعتبر فريد الدين العطار واحدا من أبرز الشعراء الصوفيين فى إيران مع زميليه: السرى السنائى وجلال الدين الرومى. واشتهر العطار بغزارة إنتاجه، فقد ذكر أنه ترك أعمالا يساوى عددها عدد سور القرآن الكريم كلها، وقد كانت كلها شعرا، باستثناء كتاب واحد مشهور هو (تذكرة الأولياء) الذى ترجم فيه لمشاهير الصوفية وشيوخ الطريقة[٩٣]. وربما كانت قصته الرمزية المنظومة (منطق الطير) هى أشهر هذه الكتب، لأنه عرف بها، بعد أن انتشرت ترجماتها فى الشرق والغرب، واعتبرها الباحثون أعلى أعماله الإبداعية وأرفعها قيمة. ويحتوى (منطق الطير) أربعة آلاف وستمائة بيت مزدوج (مثنوى)، وموضوعه سفر النفس إلى الله ولكن فى قناع صوفى، يصور قيام الطيور برحلة مضنية فوق الأودية السبعة للوصول إلى جبل قاف للقاء السيمرغ الذى هو طير خرافى يعد سيد الطيور، ويقابل العنقاء عند العرب، ويرمز

العطار بالسيمرغ إلى الحقيقة العظمى التى هى الله. أما سائر الطيور فترمز إلى السالكين فى طريق التصوف(٩٤).

نحن إذن أمام قصة من قصص المعراج الصوفى تستلهم قصة الإسراء والمعراج كما وصفتها كتب الأخبار وأفاضت فى ذكر تفاصيلها، من وصف للبراق، إلى وصف تفاصيل الصخرة التى فى بيت المقدس، إلى وصف ما شاهده الرسول فى السماوات السبع ومن قابلهم من أنبياء(٩٥).

ولا يقف العطار هنا عند استلهام قصة المعراج فى نصها الدينى، ولكنه يفيد أيضا بالتجارب الرمزية التى خاضها قبله كبار الصوفية. وكان البسطامى أول من استبدل بجبرائيل فى النص المروى طائرا يقوده فى عروجه إلى السماء الأولى. غير أن البسطامى لم يشر إلى الطيور فى معراجه إلا باعتبارها رموزا ثانوية تزيد مشهد العروج بهاء وجمالا، فوظيفتها عنده أقرب إلى الزخرفة والتجميل(٩٦) من المستوى الرمزى العميق الذى يصبح فيه الطير هو الرمز الشامل الذى تدور فى فلكه كل العناصر الأخرى. فهل أخذ العطار رمز الطير عن البسطامى؟

إن الإجابة بالإثبات يمكن أن تكون مقبولة، غير أن الإجابة الأصح هو أن يكون البسطامى والعطار كلاهما قد أخذا هذا الرمز من المرويات الإسلامية الشعبية عن قصة الإسراء والمعراج، وفيها رواية لابن عباس تصور ملاكا على هيئة ديك يصيح إلى جوار العرش فتصيح ديوك الأرض جميعها معه، ذاكرة اسم الله لتوقظ النور وتسلخ الفجر عن الليل، فيغمر الأرض ضوء الرحمن(٩٧). وعلى أية حال، فإن رمزية الطير ليست محصورة فى قصة الإسراء والمعراج أو فى ديك العرش. إنها تعود إلى أصل أبعد من ذلك؛ فتقترن بالروح التى عجز الإنسان عن تصورها فلم يجد حيالها سبيلا غير سبيل الرمز، فاتخذ لها رمز الطائر لقدرته على أن يسمو عن عالم الأرض ويحلق فى الفضاء. وقد روى فى الأثر أن أرواح الشهداء فى حواصل طيور خضر، تسرح وتأكل من الجنة حيث تشاء، وتأوى إلى قناديل معلقة من العرش(٩٨). وليست هذه الرمزية الطيرية موقوفة على الإسلام، بل إننا نجدها فى الأديان جميعها، فقد ورد فى (الفيدا) ذكر طيور خرافية تدعى «الهوماس» لا تعيش إلا فى الأجواء العليا، وترفض الانحدار إلى مستوى الأرض، وقد شبه راما كريشنا الأنبياء الكبار أمثال يسوع وبوذا ونارادا وغيرهم(٩٩) بهذا الهوماس. وفى المسيحية(١٠٠) كان الطاووس رمزا للحياة الخالدة. وتنحدر كل هذه الرمزية عن الطائر المصرى ذى الوجه البشرى (البا)(١٠١) الذى رمز به المصريون للروح كما يبدو على نقوش معابدهم.

أما عند الفرس فقد اتخذ رمز الطائر حضورا أسطوريا يبدو فى الصور الآدمية المجنحة التى خلفتها آثار «سوسة»، كما يستعمل هذا الرمز فى نصوص أدبية شعبية كثيرة، اشتهر منها الطائر «قادم» فى قصة «بلوهر وبوذاسف»، الذى كان يرمز إلى الأنبياء والرسل لأنه يوزع بيضه على أعشاش الطيور جميعها، كما يفعل الأنبياء حين يوزعون دعوتهم على الناس كافة(١٠٢).

ولسنا نجد فى الأدب العربى خارج نطاق التراث الصوفى شيئا من ذلك الرمز الطيرى، اللهم إلا فى إلماعات موزعة هنا وهناك أشهرها الرموز الزرزورية التى انتشرت بين الكتاب فى الأندلس فى عصر المرابطين حين جعلوا طائر الزرزور رمزا يتهكمون به على شخصيات واقعية. وكان الكاتب ابن أبى الخصال أبرز من برع فى توظيف ذلك الرمز وتعميقه، فرمز بالزرزور إلى عهد الصبا، وبالهدهد إلى الشيخوخة(١٠٣) فى رسائله الزرزورية.

غير أن رمز الطائر في (منطق الطير) يختلف عن الرمزيات التي ذكرناها في أنه هنا يستوعب الرموز الجزئية جميعا، لأن شخصيات (منطق الطير) كلها ليست سوى أنواع من الطيور، كما أن الرمز المركزى الشامل في هذا العمل طائر أيضا هو السيمرغ. فإذا أضفنا إلى ذلك رمزية فعل الطيران بما تشير إليه من رغبة في التحليق بعيدا عن علائق البدن وثقل الحاجة الجسدية؛ اكتملت أمامنا شبكة من العلاقات الرمزية تهيؤنا لأن ننطلق مع هذه الطيور في رحلتها صوب المطلق، مدفوعة بعشقها إياه، فالعشق هو القوة الخفية التي تدفع السالك إلى المضى قدما للقاء المحبوب الأزلى. وينظر العطار إلى العشق على أنه أعلى مكانة من الإيمان والكفر جميعا؛ كما أنه أسمى منزلة عنده من العقل، فالعشق نار والعقل دخان[١٠٤].

وإذا كان لنا أن نلخص تجربة العطار في هذا النص الرمزى الطويل بعد أن نجرده من الحشو والاستطراد والأدعية الدينية لنقبض على لبّ هذه القصة الرمزية، فإننا سنجد أنفسنا من البداية أمام آلاف من الطيور تتجمع حول الهدهد الذي يخطب فيها ليحثها على الرحلة[١٠٥] إلى مصدر الجمال والحق والخير الذي هو السِّيمُرْغ. غير أن الطيور أخذت تراوغ وتقدم الاعتذارات عن القيام بهذه الرحلة. وكان لكل طائر حجته التي يتذرع بها للقعود عن الرحلة؛ اعتذر البلبل بأنه لا يقوى على مفارقة الوردة:

«إذا كانت الوردة عديدة الوريقات محبوبتي،
فأى بأس في أن يكون الفقر صفتي...
فكيف يستطيع البلبل التخلى ولو لليلة واحدة
عن عشق تلك الوردة الباسمة؟»[١٠٦].

أما الببغاء فكان عذره أنه لن يستطيع التحليق إلى السيمرغ لأنه أسير الخضرة التي اكتسى بها ريشه واكتحلت بها عيناه في المروج، فلا يستطيع أن يفارقها[١٠٧]. وكذلك اعتذر الطاووس واعتذرت البطة واعتذر الصقر ومالك الحزين والبومة والصعوة. غير أن الهدهد فند هذه الأعذار كلها وأبطل حجة جميع الطيور، فوافقت الطيور على السفر، ولكنها حين سمعت الهدهد يصوّر مشقة الطريق ووعورة الرحلة عادت الطيور إلى الاعتذار، فعاد إلى تفنيدها. ومازال الحال كذلك في أخذ ورد حتى استقر الأمر بجماعة من الطيور على السفر فوق أودية البحث السبعة، بعد أن أبلى الهدهد بلاءً حسنا في الترهيب والترغيب وضرب الأمثلة وسرد القصص، فأشار لهم إلى طائر القُقْنُس الذي يعيش في بلاد الهند، وعندما يأتى أجله يموت محترقاً بذاته، فتتطاير النار من جناحه حتى تأتى عليه، ولكنه لا يلبث أن يبعث ثانية من رماده[١٠٨]، فاطمأنت الطيور الخائفة من الرحلة ومضت في طريقها تضرب بأجنحتها الهواء عبر الأودية السبعة التي ترمز إلى المقامات الصوفية وما يرافقها من أحوال تسبغ على السالك طول الرياضة والمجاهدة الروحية[١٠٩].

وإذا كان البسطامى في معراجه قد أراد الطريق لمن جاءوا بعده - والعطار من بينهم - فإن انفراد العطار في هذه التجربة الرمزية يعود إلى أسلوبه وصياغته وإلى البناء المعقد الذي انتظم نصا ضخما يربو على النصوص الأخرى المكتوبة في الموضوع نفسه أضعافا مضاعفة. ومع ذلك، فقد ظلت العلاقات الرمزية في النص دالة على عمق التجربة الروحية التي عاشها الشاعر. وبرغم أن هناك رموزا ذات أصل قرآنى - مثل الهدهد - في هذا النص، إلا أنها اتخذت أبعادا رمزية مختلفة في سياق جديد. الهدهد عند العطار يرمز للقائد الروحى أو لشيخ الطريقة الذي يجعل همّه هداية البشر وقيادة المريدين إلى طريق الصلاح. وهو لا يذكرنا بهدهد سليمان، وإنما بهدهد السهروردى في قصة (الغربة الغربية)، أما الطيور الأخرى فترمز لنماذج من البشر المترددين بين مطالبهم

ومصالحهم الآنية فى الحياة من جهة، ومطالب الروح الخالدة من جهة أخرى.

* * *

هذا التوتر هو الذى يحكم القصة الرمزية، وهذا الصراع هو الذى يقود تفاعل الرموز فيها إلى نقطة الذروة التى تمثلت عند السهروردى فى الوصول إلى مملكة النور، وتمثلت هنا فى التحليق واجتياز الأودية السبعة فى طلب السيمرغ.

إن هذا التوتر وذلك الصراع هو ما نجده أيضا فى أى عمل فنى جميل. وقد كان (الغربة الغربية) و(منطق الطير) عملين فنيين ينتميان إلى الجميل بقدر انتمائهما إلى المقدس، فى رحلة مشتركة تستظل بمظلة الرمز.

الهوامش :

(١) **المعجم المفهرس**، ألفاظ القرآن الكريم مادة (قدس).
(٢) أبو إسحق الزجاج، **تفسير أسماء الله الحسنى**، تحقيق أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث، ط٤، دمشق ١٩٨٣ ص٣٠.
(٣) V. Ferm, (ed.), **The Encyclopedia of Religion** U.S. Poplar Books, 1987, Art. Holy.
(٤) محمد المكى بن الحسين، **أسماء الكعبة المشرفة**، المطبعة التعاونية ط٢، دمشق د.ت، ص١٣.
(٥) ابن سينا، **الهداية**، تحقيق محمد عبده، ط٢، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٧٤، ص٢٩٤.
(٦) فخر الدين الرازى، **شرح أسماء الله الحسنى**، تحقيق طه عبدالرؤوف سعد، دار الكتاب العربى، ط١، بيروت ١٩٨٤، ص١٩٥.
(٧) فخر الدين الرازى، **أساس التقديس**، تحقيق أحمد حجازى السقا، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٨٦.
(٨) هذا الخبر مبثوث فى مختلف المصادر القديمة، مع بعض التفاصيل الأخرى حول موقف الرسول من الشعر، وخاصة تعمد إنشاده مكسورا.
(٩) ابن نباتة المصرى، **سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون**، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٩٢.
(١٠) أبو بكر الصولى، **أخبار أبى تمام**، ص٣٣.
(١١) المعرى، **الفصول والغايات**، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٥، ص٦٠.
(١٢) جمع «المطوعى» ديوان «الميكالى»، انظر: المطوعى (عمر بن على)، **درج الغرر ودرج الدرر**، تحقيق جليل العطية، عالم الكتب ط١، بيروت ١٩٨٦.
(١٣) الوهرانى، **منامات الوهرانى ومقاماته** ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة عبدالعزيز الأهوانى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨، ص١٧٦.
(١٤) ابن قيم الجوزية، **الروح**، مكتبة المتنبى، القاهرة د.ت. ص٢٥٦.
(١٥) ابن عبدالله الشبلى، **آكام المرجان فى أحكام الجان**، تحقيق إبراهيم محمد الجمل، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٣، ص١٠٧.
(١٦) الترمذى، **المنهيات**، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٦، ص١١٦.
(١٧) أبو القاسم الكلاعى، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٦ ـ ٣٧.
(١٨) الآجرى، **أخلاق أهل القرآن**، تحقيق: محمد عمرو عبداللطيف، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٦، ص٣٨.
(١٩) الكلاعى، المرجع السابق، ص٣٨ ـ ٣٩.
(٢٠) الدهلوى، **الفوز الكبير فى أصول التفسير**، تعريب سلمان الندوى، دار الصحوة، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٦٢.
(٢١) يحيى بن حمزة العلوى، **الطراز**، جـ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص٣٣٠ وما بعدها.
(٢٢) النسائى (أبو عبدالرحمن أحمد بن شعيب)، **فضائل القرآن**، تحقيق سمير الخولى، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت ١٩٨٥. ص٦٠ ـ ٦٢.
(٢٣) كان «الباقلانى» ممن فعلوا ذلك فى كتابه المعروف **إعجاز القرآن**.
(٢٤) ابن الأثير، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفى وبدوى طبانة، جـ٤، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت. ص٥.
(٢٥) ابن أبى الحديد، **الفلك الدائر على المثل السائر**، ضمن كتاب: المثل السائر جـ٤، مرجع سابق، ص٣٦ وما بعدها.
(٢٦) سعد الخادم، **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، سلسلة الألف كتاب الأولى (٤٨٨)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص٦٩ وما بعدها.
(٢٧) محمد إبراهيم الفيومى، **فى الفكر الدينى الجاهلى**، دار القلم، ط ٢، الكويت .١٩٨، ص٢٩٠.
(٢٨) ابن حزم، **الفصل فى الملل والأهواء والنحل**، مكتبة السلام العالمية جـ٢، ص٥٣، القاهرة د.ت. وقارن أيضا: محسن العابد، **مدخل فى تاريخ الأديان**، دار الكتاب، سوسة، تونس، ١٩٧٣ ص٨٥.
(٢٩) ابن حزم، ص٤.
(٣٠) عبدالكريم الخطيب، **التفسير القرآنى للقرآن**، دار الفكر العربى، مجلد (١) جـ٢، ص١٧ ـ ١١٨.
(٣١) الدهلوى، مرجع سابق ص٣٠٠.

(٣٢) تاج الدين السبكى، **معيد النعم ومبيد النقم**، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٦.
(٣٣) عبدالله خورشيد البرى، **القرآن وعلومه فى مصر**، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص٣١٠.
(٣٤) القاضى عبدالجبار، **تنزيه القرآن عن المطاعن**، طبعة المكتب التجارى (دار النهضة الحديثة) بيروت، د.ت، ص١١.
(٣٥) محمد كامل حسين، **مقدمة ديوان المؤيد فى الدين**، دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٩، ص١٢٤.
(٣٦) أبو المظفر الإسفرائينى، **التبصير فى الدين وتمييز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين**، نشره عزت العطار الحسينى، ط١، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة ١٩٤٠، ص٨٨.
(٣٧) الغزالى (أبو حامد) **فضائح الباطنية**، تحقيق عبدالرحمن بدوى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص٦٧.
(٣٨) ابن خلدون (أبو زيد عبدالرحمن) **شفاء السائل لتهذيب المسائل**، نشرة أغناطيوس عبده خليفة اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت د.ت. ص٥٣.
(٣٩) الخوارزمى (أبو بكر) **مفيد العلوم ومبيد الهموم**، تحقيق عبدالله الأنصارى، دار الشئون الدينية، الدوحة، قطر، ١٩٨٠، ص٩٠ ـ ٩١.
(٤٠) كامل مصطفى الشيبى، **الصلة بين التصوف والتشيع**، جـ٢، دار الأندلس، ط٣، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨٦.
(٤١) المرجع السابق، ص١٩٥.
(٤٢) المرجع السابق، ص١٩٦.
(٤٣) الجعفى (المفضل بن عمر)، **الهفت والأظلة**، تحقيق عارف تامر وعبده خليفة اليسوعى، دار المشرق، بيروت ط٢، ١٩٨٦، ص١٤٨.
(٤٤) ابن خالويه، **مختصر فى شواذ القرآن**. نشرة ج . برجتراسر (طبعة صورتها عن النشرة الأجنبية مكتبة المتنبى بالقاهرة) د.ت.، ص٨٣.
(٤٥) ابن الزملكانى (كمال الدين عبدالواحد)، **البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن**، تحقيق خديجة الحديثى وأحمد مطلوب، رئاسة ديوان الأوقاف ط١، بغداد ١٩٧٤، ص٥٧.
(٤٦) المرجع السابق، ص٥٨ ـ ٥٩.
(٤٧) المرجع السابق، ص٦٠.
(٤٨) ابن خلدون ـ مرجع سابق، ص٥٤.
(٤٩) نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل**: (**دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى**)، دار التنوير ودار الوحدة، ط١، بيروت ١٩٨٣، ص٢٩٧.
(٥٠) انظر ما كتبه زكى نجيب محمود حول التأويل الصوفى للحروف فى كتابه، **المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى**، من وجهة نظر ابن عربى خاصة.
(٥١) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص٢٩٧.
(٥٢) المرجع السابق، ٣٢٥.
(٥٣) المرجع السابق، ص٣٤٢.
(٥٤) الكسندر بابا دوبلو، **جمالية الرسم الإسلامى**، ترجمة على اللواتى، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٧٩، ص٧٢.

(٥٥) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق ص ٣١٤ ـ ٣١٥.
T. Todorov, **Symbol and Interpretation** p. 49.
(٥٦) Ibid, P. 49-50.
(٥٧) J. Lyions, **Introduction to Theoretical Linguistics,** Cambridge Universtity Press. 1968, p. 5.
(٥٨)
(٥٩) أ. ف. تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب**، ترجمة حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.، ص٥٠.
(٦٠) رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨١، ص٨١.
(٦١) أ.ف. تشيتشرين، مرجع سابق ص٥٢ ـ ٥٣.
N. C. Stageberg and W. L. Anderson, **Sound Symolism,** op. cit. pp. 247-8.
(٦٢)
(٦٣) الأعشى (ميمون بن قيس)، **ديوانه**، تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة ط٧، بيروت ١٩٨٣، ٣٧/٦، ص١٠٩.
(٦٤) المتنبى (أبو الطيب)، **ديوانه**، بشرح أبى البقاء العكبرى المسمى، (**التبيان فى شرح الديوان**) جـ٣، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى وعبدالحفيظ شلبى، مكتبة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٧١، ٧/١٩٧، ص١٧٥.
(٦٥) النابلسى (عبدالغنى بن إسماعيل)، **الفتح الربانى والفيض الرحمانى**، تحقيق محمد عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٥، مقدمة المحقق ص٢٧.
(٦٦) المعرى (أبو العلاء)، **الفصول والغايات**، تحقيق محمود حسن زناتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، (مواضع شتى).
(٦٧) النفرى (محمد بن عبدالجبار)، كتاب موقف المواقف، تحقيق بولس نويا اليسوعى، ضمن كتاب، **نصوص صوفية غير منشورة**، ط٢، دار المشرق، بيروت د.ت، ص٢١٢ ـ ٢١٤.
(٦٨) النفرى، **المواقف والمخاطبات**، تحقيق آرثر يوحنا آربرى، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص١١٤.
D. Sperber, **Rethinking Symbolism**, P. 85.
(٦٩) Knudso, **The Philosophy of Form**, P. 40-3.
(٧٠)
(٧١) سورة البقرة، آية ١٨٩.

(٧٢) ابن خالويه، مرجع سابق، ص١١.

(٧٣) سورة يوسف، آية ٣.

(٧٤) **The Bhagavad Gita**, Trans. from The Sanskrit by: J. Mascaro, Penguin Books, 1962.

ويتضح الأسلوب الرمزى فى نصوص هذا الكتاب المقدس، إذا ما قورن مثلا بكتاب مقدس آخر هو: **منوسمرتى**، انظر ترجمته العربية، بقلم إحسان حقى، دار اليقظة العربية، بيروت د.ت.

(٧٥) بوبول فوه (كتاب المجلس) **الكتاب المقدس لقبائل الكيشين مايا**، ترجمة صالح علمانى، دار منارات، ط١، عمان، ١٩٨٦.

(٧٦) لوفيفر، جوستاف، **روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى**، ترجمة على حافظ، سلسلة الألف كتاب الأولى مكتبة مصر، القاهرة د.ت.

(٧٧) هـ. ج. روز، **الديانة اليونانية القديمة**، ترجمة رمزى عبده جرجس، مراجعة محمد سليم سالم، دار نهضة مصر، (سلسلة الألف كتاب الأولى ٥٦٩) القاهرة ١٩٦٥، ص١٣٦.

(٧٨) السيوطى (جلال الدين)، **تناسق الدرر فى تناسب السور**، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار الكتاب العربى، ط١، سوريا ١٩٨٣، ص٧١ ـ ٧٢

(٧٩) الدهلوى، **الفوز الكبير** ص١٠٥.

(٨٠) عبدالله خورشيد البرى، مرجع سابق، ص٣٠٦ ـ ٣١٣.

(٨١) الدهلوى، ص٧٠.

(٨٢) ابن الجوزى (جمال الدين أبو الفرج) **تلبيس إبليس**، مكتبة المدنى، جدة، د.ت، ص١٧٢.

(٨٣) الدهلوى، مرجع سابق، ص٦٦.

(٨٤) ابن الجوزى، **تلبيس إبليس** ص١٧٣.

(٨٥) السهروردى، **الغربة الغربية**، ضمن مجموعة **دوم مصنفات**، تحقيق هنرى كوربان، طهران، ١٩٥٢، ص٢٧٥.

(٨٦) المرجع السابق، ص٢٧٥ ـ ٢٧٦.

(٨٧) المرجع السابق، ص٢٧٧ ـ ٢٨٨.

(٨٨) المرجع السابق، ص٢٨٠.

(٨٩) المرجع السابق، ص٢٨٦ ـ ٢٨٧.

(٩٠) V. Burgin, **The End of Art Theory:** Criticism and Post-Modernity, London, Macmillan, 1980, p. 155.

(٩١) السهروردى، **الغربة الغربية**، ص٢٩١.

(٩٢) المرجع السابق، ٢٩٦.

(٩٣) إسعاد عبدالهادى قنديل، مقدمة كتاب: **كشف المحجوب** للهجويرى، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص١٦١.

(٩٤) عمر فروخ، **التصوف فى الإسلام**، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨١، ص١٢٤ ـ ١٢٥.

(٩٥) الكتب التى تروى ذلك كثيرة، وتدور كلها تقريبا حول التفاصيل نفسها. أنظر مثلا: الخوبوى (عثمان بن حسن)، **درة الناصحين**، مكتبة الهلال، القاهرة د.ت، ص٣٠٧ وما بعدها.

(٩٦) نذير عظمة، **المعراج والرمز الصوفى**، ط١، دار الباحث، بيروت، ١٩٨٢، ص٤٢.

(٩٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها، وانظر أيضا: السيوطى: **الحبائك فى الملائك**.

(٩٨) الهروى القارى، **شرح عين العلم وزين الحلم**، دار المعرفة، بيروت د.ت، ص٢١٤.

(٩٩) راماكريشنا، **الحقائق الروحية الكبرى**، ترجمة مصطفى الزين، دار النهار، بيروت ١٩٧٨، ص٤٥.

(١٠٠) G. Ferguson, **Signs & Symbols in Christian Art** N. Y., Oxford university Press, reprinted 1979, Art. (Peacock).

راجع أيضا الترجمة العربية لهذا المعجم، مادة (طاووس)، ص٧٣.

(١٠١) M. Lurker, **The Gods and Symbols of Ancient Egypt**, op. cit., Art. (Ka) London. Thames & Hudson, 1980, Art.Ba.

وقارن أيضا:

R. T. R. Clark, **Myth and Symbol in Ancient Egypt,** London Thames and Hudson, reprinted 1978, Pp. 231-5.

(١٠٢) مؤلف مجهول، **بلوهر وبوذاسف**، مرجع سابق، ص٥٠.

(١٠٣) فوزى سعد عيسى، **الزرزوريات: نشأتها وتطورها فى النثر الأندلسى**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص٤٣ ـ ٤٤.

(١٠٤) فريد الدين العطار، **منطق الطير**، وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٠ (من مقدمة المترجم).

(١٠٥) انظر: نص خطبة الهدهد: فريد الدين العطار، **منطق الطير**، المقالة الثانية بعنوان: حديث الهدهد مع الطير فى طلب السيمرغ، ص١٨٤ ـ ١٨٦.

(١٠٦) المرجع السابق، ص١٨٨ ـ ١٨٩.

(١٠٧) المرجع نفسه، ص١٩١.

(١٠٨) المرجع نفسه، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣.

(١٠٩) نذير عظمة، مرجع سابق، ص٤٣.

الغوثية

حلقة مجهولة فى تطور النثر الصوفى

يوسف زيدان*

بدأ النثر الصوفى رحلته فى الثقافة العربية ـ والإسلامية ـ خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين. ففى القرن الثانى انتقل التصوف من عالم الخبرة المباشرة إلى (دائرة المنطوق) حين حاول أوائل الصوفية صياغة خبرتهم فى عبارات صارت بعد ذلك من المأثورات. وفى القرن الثالث، صار التصوف فى (دائرة المكتوب) مع ذلك النشاط التدوينى الذى قام به كبار الصوفية آنذاك.

وقد تتبَّع المؤرخ الصوفى المبكر، أبو بكر الكلاباذى، بدايات الأمر؛ حين رصد الدائرة الأولى فى كتابه (التعرف لمذهب أهل التصوف) فذكر جماعة من صوفية القرن الثانى واصفاً إياهم بأنهم «ممن نطق بعلوم الصوفية، وعبَّر عن مواجيدهم، ونشر مقاماتهم، ووصف أحوالهم قولاً وفعلاً »[1] ثم أشار إلى الدائرة الأخرى، حين عدَّد بعض الأسماء تحت عنوان : «الباب الثالث، فيمن نشر علوم الإشارة كتباً ورسائل» [2].

وفى رحلته الطويلة، اتخذ النص الصوفى ثلاثة أشكال رئيسية (الشعر ـ القصص ـ النثر)، وما يعنينا منها الآن هو الشكل الثالث الأخير (النثر) الذى يعد أسبق الأشكال الثلاثة ظهوراً وأكثرها اتساعاً. وإذا كان هذا النثر المتميز قد ابتدأ مع تلك العبارات المتناثرة المأثورة عن رجال القرن الثانى، فإنه سرعان ما اكتسب ـ بعد عصر التدوين ـ مجموعة من الخصائص العامة التى جعلته من النصوص الفريدة.

وعلى امتداد رحلته الطويلة، يمكن الوقوف على (محطات أصلية) تمت فيها عمليات تطويرية مهمة للنثر الصوفى، وتلك المحطات عبارة عن نصوص صوفية من نوع : (رسائل) الجنيد ـ (طواسين) الحلاج ـ (مواقف) النِّفَّرى و(مخاطباته) ـ (فصوص) ابن عربى و(فتوحاته) ـ (شروح) النابلسى .. إلخ؛ ومن هذه المحطات الأصلية : (الغوثية) لعبد القادر الجيلانى المتوفى ٥٦١ هجرية [3].

* دارس مصرى للتصوف .

والغوثية، تلك الرسالة الخطيرة، تقع ـ تاريخيا ـ بين (المواقف والمخاطبات) للنِّفرى المتوفى ٣٥٤ هجرية، وبين كتابات ابن عربى المتوفى ٦٣٨ هجرية. وقد كان لهذا الموقع ـ التاريخى ـ أهميته باعتباره مرحلة فى تطور النص الصوفى، كما كان له أثره فى إثارة الإشكالية الخاصة بمؤلف (الغوثية).

إشكالية المؤلف :

فى النصوص العربية، فى أصولها المخطوطة بالذات؛ علامات دالة على النص. وغالباً ما ترد هذه العلامات فى الصفحة الأولى من المخطوطة؛ فنجد مثلاً «الطُرَّة» وما فيها من زخارف وتذهيب، تدل على طبيعة النص المكتوب ومكانته لدى أهل العصر، بل تدل على طبيعة هذا العصر، ونجد «الحمدلة» التى تتنوع صيغتها بحيث تكشف عن محتوى النص، وتكشف أحياناً عن كاتبه؛ مع أنها فى السطر الأول. لكن كل علم له «حمدلة» تناسبه، ولكل مؤلف مشهور صيغة خاصة فى حمد الله. وفى الصفحة الأولى ـ أيضاً ـ يأتى التصريح بالمؤلف ولقبه وكنيته، كما يرد عنوان النص متضمناً فى عبارة مثل «هذه رسالة فى .. وسميتها» أو «.. فأردت أن أضع هذا الكتاب، وسميته» وغير ذلك مما يشابهه [٤].

لكن مخطوطات (الغوثية) لم تشتمل على أية علامات دالة على مؤلفها، بل ـ على العكس ـ جاءت بعض الإشارات التى تشتّت نسبتها، فنراها فى بعض النسخ الخطية منسوبة لابن عربى [٥]، وفى بعضها الآخر منسوبة للجيلانى [٦]؛ وفى مخطوطة بدير الإسكوريال، اختلط نص (الغوثية) بفقرات من مواقف النفرى [٧]! وقد سبق لنا جمع هذه المخطوطات، فحققنا نص (الغوثية) ونشرناها فى (ديوان عبد القادر الجيلانى) بعد إثبات صحة نسبتها للجيلانى عن طريق النقد الداخلى للنص، وأوردنا فى مقدمة التحقيق أسانيد قوية لإثبات (الغوثية) له ـ ومن أراد مراجعة ذلك فليرجع إلى الديوان [٨] ـ أما الآن، فغايتنا هى الإبحار فى عالم (الغوثية)، لنقف على مكانتها فى عملية تطور النص الصوفى، ولنستكشف أرضا جديدة من النثر الصوفى أظنها لا تزال أرضا مجهولة، ولنبدأ بمسألة تتعلق ـ أيضا ـ بالمؤلف.

استتار المؤلف :

تبدأ (الغوثية) بما يلى :

«قال الغوث الأعظم، المستوحش من غير الله ـ وفى نسخة : المستولد من غير أمه! ـ المستأنس بالله، قال الله تعالى: يا غوث الأعظم، قلت : لبيك يارب الغوث، قال:

«كل طور بين الناسوت والملكوت فهو شريعة، وكل طور بين الملكوت والجبروت فهو طريقة، وكل طور بين الجبروت واللاهوت فهو حقيقة. يا غوث الأعظم؛ ما ظهرت فى شيء كظهورى فى الإنسان».

ثم تتوالى سطور (الغوثية)، ليبدأ كل سطر ـ أو عبارة ـ بقوله : يا غوث الأعظم ..

ولا توجد فى الرسالة ـ كما أسلفنا ـ أية إشارات دالة على مؤلفها، بل إن المؤلف اختار منذ البداية أن يستتر خلف صوتين، الأول صوت الله، والآخر صوت الغوث الأعظم الذى يتلقى الخطاب الإلهى .. والخطاب الإلهى، الصوت المسيطر على النص، يأخذ فى الغالب الأعم صيغة الخطاب القرآنى، ويتشح بنغمة ذات قدسية. انظر مثلاً :

«ياغوث الأعظم، أنا مأوى كل شيء، ومسكنه، ومنتظره؛ وإلىّ المصير.

ياغوث الأعظم، لا تنظر إلى الجنة وما فيها، ترانى بلا واسطة؛ ولا تنظر إلى النار وما فيها ترانى بلا واسطة.

ياغوث الأعظم، أهل الجنة مشغولون بالجنة، وأهل النار مشغولون بالنار؛ وأهلى مشغولون بى.

ياغوث الأعظم، إن لى عبادا من أهل الجنة يتعوذون من النعيم، كأهل النار يتعوذون من الجحيم.

ياغوث الأعظم، أهل القرب يستغيثون من القرب، كأهل النار يستغيثون من البعد.

ياغوث الأعظم، ما بعد عنى أحد بالمعاصى، ولا قرب منى أحد بالطاعات.

ياغوث الأعظم، لو قرب منى أحد لكان أهل المعاصى لأنهم أصحاب العجز والندم.

ياغوث الأعظم، العجز منبع الأنوار، والعُجْب منبع الظلمة.

ياغوث الأعظم، أهل المعاصى محجوبون بالمعاصى، وأهل الطاعات محجوبون بالطاعات؛ ولى وراءهم قوم ليس لهم غم المعاصى ولا هم الطاعات».

يظهر مما سبق أن (الغوثية) تؤسس الخطاب الصوفى فى عصر الجيلانى، وتستجمع شتات الرؤى الصوفية التى سادت قبلها بقرون، وتجلت - مثلاً - فى قول رابعة العدوية : «ما عبدته خوفاً من ناره، ولا طمعاً فى جنته، فأكون كأجير السوء، إذا عمل سارع بطلب الأجر، بل عبدته لذاته»، وهو ما عبرت عنه أبيات مشهورة (أحبك حبين ..) لرابعة، أو لذى النون المصرى كما يرجّح بعض الباحثين [٩]. وتجلت - أيضاً - فى قول صوفيّة القرن الثالث : «العجز عن درك الإدراك إدراك» [١٠]، وغير ذلك الكثير . المهم هنا أن المؤلف اختار للنص بنية إيقاعية تماثل بنية الإيقاع القرآنى، واستعار لغة التنزيل، وجعل بين سطوره لفظة «ياغوث الأعظم» ليكون ما بينها من عبارات، شديد الشبه بالآيات.

ولاستتار المؤلف وراء الخطاب الإلهى تبرير صوفى! فالصوفية يستندون إلى أن الله لم يزل قائماً بصفاته السبعة الذاتية (الحياة - العلم - الإرادة - القدرة - السمع - البصر - الكلام)؛ فهو تعالى لم يزل متكلماً، وكلامه يتجلى فى تنوع مظاهر الوجود وفى إلهاماته لأهل الولاية .. ولا يعنى ذلك بحال - عندهم - نسخ القرآن، وإنما يعنى اتصال الكلام الإلهى فى تجليات مخصوصة - والقرآن خطاب عام - تعرف فى المصطلح الصوفى بالفهوانية [١١].

المؤلف - إذن - قد استتر استتاره الأول، خلف الخطاب الإلهى المقدس .. لكنه استتر مرة ثانية خلف لقب «الغوث الأعظم» الذى هو واحد من ألقاب كبار الصوفية عموماً، ومن ألقاب الجيلانى بوجه خاص [١٢]. فنراه وهو يجرى الحوار مع الله متخفياً وراء غوثيته، يقول النص :

«ثم سألتُ: يا رب، هل لك مكان؟ قال: أنا مكوِّن المكان وليس لى مكان [١٣].

ثم سألت: يا رب، من أى شىء خلقت الملائكة؟ قال: يا غوث الأعظم، خلقت الملائكة من نور الإنسان، وخلقت الإنسان من نورى.

قلت: ما معنى العشق؟ قال: اعشق لى، وقِ قلبك عن سواى، يا غوث الأعظم، إذا عرفتَ ظاهر العشق فعليك بالفناء عن العشق، لأن العشق حجاب بين العاشق والمعشوق! »

فى هذه الفقرة تأتى «تاء المتكلم» لتدل على ذات المؤلف وقد اختفت خلف «الغوث الأعظم» المتحاور مع الله، فالمتكلم يسأل، فتأتى الإجابة مسبوقة بإشارة إلى

الغوث الأعظم مع حرف النداء، ليصير المنادى معادلاً للمؤلف الذى غاب، ثم لاتلبث «تاء المتكلم» أن تعود مـرة أخـرى ليكون المتكلم هنا «الرب» المعـادل للإله؛ لكنها فى المرتين معادلة غير تامة، فالغوث الأعظم لقب لا يختص به الجيـلانى وحـده، و«الرب» تطلق على الجناب الإلهى وعلى جملة أرباب تبيح اللغة تسميتهم بالرب،كرب الدار ورب السيف والقلم. لتبقى ـ بعد ذلك ـ عملية توليد الدلالة وتحديد أطراف الحوار منوطة بالمتلقى للنص! فعبر النص كله، تتولد الإشارات الدالة على أن الغوث الأعظم هو الجيلانى ، وأن الرب هو الله (تعالى) وأن الخطاب فى مجمله خطاب مقدس، برز فى لحظة تبادلية علا فيها النص على المؤلِّف، ثم هيمن فيها المؤلِّف ـ المستتر ـ على النص بأكمله، بصفته (الغوثية) لا بصفته الشخصية.

ولا شك فى أن ثمة دواعى كثيرة ألجأت النص الصوفى لاستراتيجية التخفى التى نراها فى الغوثية ـ كاعتراض الفقهاء على الصوفية، والخشية من افتتان العوام، ومراعاة أحكام الزمان .. إلخ ـ لكن ذلك أثمر فى النهاية تلك الخاصية المميزة للنثر الصوفى، الخاصية التى ظهرت على استحياء فى بعض كتابات الحكيم الترمذى، خاصة رسالته (بدو الشأن)، ثم استعلنت فى (المواقف والمخاطبات) للنفرى، وتأكدت هنا فى (الغوثية) لتصل بعد ذلك إلى فصوص ابن عربى.. أما غاية تطورها، فكانت فى مقدمة كتاب (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل) لعبد الكريم الجيلى، المتوفى ٨٢٦ هجرية.

والكلام على استتار المؤلف يستدعى الكلام على اللغة، وعلى الألفاظ التى استتر خلفها المؤلف. وعند الكلام عن اللغة الصوفية، لابد من الوقوف عند أمور، أولها تلك الأزمة التى عانى منها الصوفية.

أزمة اللغة:

عانى النص الصوفى ـ فى عصر التدوين ـ من الاصطدام بحائط اللغة ، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذى الخصوصية الشديدة . وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض الصوفية وساقهم الى نهايات تراجيدية، وأشهر هؤلاء: الحسين بن منصور الحلاج، المقتول سنة ٣٠٩ هجرية. وإذا كان الحلاج لم يفلح فى إيجاد صيغة لغوية مناسبة، يعبِّر بها عما يريد إعلانه ـ أوهو فى الحقيقة، لم يمهل حتى يستكمل استكشافه لهذه الصيغة [١٤]ـ فإن هناك عبارة شهيرة للجيلانى ، ذكرتها غالبية المراجع، تقول:

«عثر الحلاج ولم يكن فى زمانه من يأخذ بيده، ولو أدركته لأخذت بيده».

ويبدو أن الجيلانى قد تأكد من أن «عثرة» الحلاج كانت على مستوى التعامل مع اللغة. ففى نصوص الجيلانى مايفيد ذلك، كقوله حين سئل عن أمر الحلاج، مانصّه:

«طار واحد من العارفين إلى أفق الدعوى بأجنحـة « أنا الحق» ، رأى روض الأبدية خالياً من الحسيس والأنيس، «صـفَّر بغير لغته» تعريضاً لحتفه، ظهر عليه عُقاب الملك من مكمن «إن الله لغنى عن العـالمين » أنشب فى إهابه مخلب «كل نفس ذائقة الموت» قال له شرع سليمان الزمان: « لِمَ تكلمت بغير لغتك؟ لم ترنمت بلحن غير معهود من مثلك؟» ادخل الآن قفص وجودك، ارجع من طريق عِزّة القِدَم إلى مضيق ذلّة الحدوث».

وهكذا، بقى على الجيلانى أن يجاوز أزمة اللغة التى «عثر» فيها الحلاج فكانت نهايته المشؤومة.. وبمجاوزة

الجيلانى لأزمة اللغة، استطاع أن يحظى طيلة حياته التى امتدت إحدى وتسعين سنة باحترام الصوفية والفقهاء معاً، وصارت طريقته بعد وفاته واحدة من أوسع الطرق الصوفية انتشاراً فى بلدان العالم . فكيف جاوز الجيلانى ـ فى (الغوثية) ـ أزمة اللغة ؟

اختفى الجيلانى وراء النص ولم يفصح عن ذاته المشخصة ـ كما أسلفنا ـ فكان النص / المعلن مشتملا بين طياته على نص مضمر لا يمكن استكشافه إلا بالرجوع إلى الدلالة الاصطلاحية للألفاظ، وفى الوقت نفسه يتكئ المعنى الظاهر على الثوابت الشرعية التى لا يمكن إنكارها. تقول (الغوثية) ، أو ـ بالأحرى ـ يقول النص المقدس والخطاب الإلهى:

«ياغوث الأعظم، إذا رأيت المحترق بنار الفقر، والمنكسر بكثرة الفاقة والعيال، فتقرب إليه، لا حجاب بينى وبينه.

ياغوث الأعظم، جعلت الفقر والفاقة مطية الإنسان، فمن ركبها فقد بلغ المنزل قبل أن يقطع المفاوز والبوادى.

ياغوث الأعظم، قل لأصحابك وأحبابك، من أراد منكم صحبتى فعليه بالفقر، ثم فقر الفقر، ثم الفقر عن الفقر؛ فإذا تم فقرهم فلا ثمّ إلا أنا» .

فى هذه العبارات/ الآيات تتحرك الدلالة عبر مستويين، الأول هو المفهوم الشائع للفقر والفاقة، فيكون النص مقبولا، استنادا إلى العديد من النصوص الدينية التى تعلى من قيمة الفقراء؛ فقد ورد فى الحديث الشريف أنهم يدخلون الجنة قبل الأغنياء بخمسمائة عام، وورد دعاء النبى «اللهم أحينى مسكيناً وأمتنى مسكيناً واحشرنى فى زمرة المساكين» كما ورد فى الحديث القدسى: «أنا عند المنكسرة قلوبهم » .. وغير ذلك الكثير! فظاهر اللفظ مدعوم بشهادات دينية لا يمكن معها الطعن فى مضمونه .

لكن الدلالة الأرحب تأتى مع المفهوم الاصطلاحى لكلمة فقر؛ فمنذ وقت مبكر ، اصطلح الصوفية على أن الفقير ليس هو الذى لايملك شيئاً، بل هو الذى يملك كل شىء ـ وهذا نص عبارة صوفية مأثورة عن بعض رجال القرن الثالث ومذكورة بكاملها فى (الغوثية) . وفى آثار البسطامى نقرأ: « عبدت الله أربعين سنة، فنوديت: إذا أردت أن تأتى إلىّ، فأت إلىّ بما ليس فىّ! قلت: سبحانك، وما ليس فيك ؟ قال: الفقر»[١٥] . وفى كلام الجيلانى ما يفيد أنه دخل الى الله من باب الفقر، فوجد فيه الكنز الأكبر والسر الأعظم[١٦] . وهكذا اتخذ الفقر دلالة اصطلاحية عند الصوفية تناقض دلالته الشائعة[١٧]. ولا يمكن قراءة النص الصوفى/ الغوثية، إلابوضع الدلالة الصوفية فى الاعتبار! وإلا، فما «فقر الفقر» وما «الفقر عن الفقر»، وكيف يتمُّ الفقر؟ إن ذلك كله لايدرك ـ على مستوى التذوق ـ إلامن خلال النظر الى العبارات من زاوية المصطلح الصوفى. وهكذا، استطاع الجيلانى أن يشرك القارئ فى النص من خلال عملية التوليد الدلالى التى قد تجاوز المصطلح الصوفى ذاته ـ إذ لم يؤثر عن الصوفية قبل الجيلانى استخدام مصطلح مثل «فقر الفقر » ـ ولا يقوم هو بتبعة النص، كلها، وحده ولا يحده بصريح العبارة كما فعل الحلاج.. وعلى هذا النحو تطورت اللغة الصوفية التى عرفت باسم لغة « الإشارة » .

حدود اللغة:

تكشف (الغوثية) عن وعى الجيلانى بحدود اللغة، فمهما كانت الألفاظ ذات بعد اصطلاحى، ومهما كان قدر الإشارة فى العبارات، فلا يمكن فى النهاية أن نطمئن إلى جهاز اللغة فى التعبير عن رؤى التصوف. ولهذا ، لم يكتف الجيلانى بأن يشترك القارئ معه فى توليد الدلالة، عبر عملية القراءة الواعية بحدود المصطلح والسياق العام للنص، وإنما نراه يؤكد ضرورة اشتراك القارئ فى الحال! فحين تتعرض (الغوثية) لمسألة

«الاتحاد» التى عبّر عنها المتصوفة ـ قبل الجيلانى ـ بألفاظ شتّى، فأدى ذلك إلى ويلات .. نقرأ:

« يا غـوث الأعظم، الاتحـاد حـال لا يعبَّر بلسان المقال، فمن آمن به قبل وجود الحال فقد كفر، ومن أراد العبارة بعد الوصول فقد أشرك!

فـالكلام هنا لم ينف «الاتحـاد»، بل أقـرّ بأنه «حال»، فإدراك هذا الحال لا يكون من خلال تلقّيه عبر اللغة، بل يكون بمعايشته والخبرة المباشرة به. أما اللغة فلا سبيل لها للتعبير عنه، فاللغة أرضية، والاتحاد حال سماوى ... فمن وصل للحال استغنى عن اللغة من حيث هى أداة توصيل، وصار التواصل بالمشاركة الفعلية فى الحال. ولهذا، فسوف نرى فى تاريخ التصوف ـ بعد الجيلانى ـ مسألة التعامل بالنظر، وبالإلقاء فى الروع .. وسوف يظهر فى لغة الصوفية تعبير: «ما لا يقال»، ذلك التعبير الذى ورد فى شعر العفيف التلمسانى (المتوفى ٦٩٠هـ) حين يقول :

وَلِى فِيما يُقَالُ كَلامُ حرٍّ
وفِيما لا يُقَالُ سُكُونُ عَبدِ[١٨]

وعلى هذا النحو، تضع (الغوثية) حدود اللغة فى عصرها، فتطور النثر الصوفى لتزيد من قابليته للإحاطة بمساحة أكبر من الخبرة الصوفية، لكنها تعترف بقصور التطوير عن الإحاطة بالكل، فتظل بعض جوانب هذه الخبرة خارج نطاق اللغة. وسوف يأتى الشيخ الأكبر (ابن عربى) ليزيد من إمكان إحاطة اللغة، فيتخذ النثر الصوفى فى كتاباته قدرةً أعلى على التعبير، وتتسع حدود اللغة؛ وبذلك يصير نصّ ابن عربى حلقةً أخرى فى عملية تطور اللغة الصوفية.

ولا يعنى ذلك أن الجيلانى قد استسلم لضيق حدود اللغة، بل نراه يحاول الخروج من أسر اللغة السائدة، والموروثة، بالانطلاق إلى آفاق أرحب عن طريق ابتكار الدلالات وصياغة المزيد من المصطلحات الصوفية.

صياغة المصطلح:

فى عبارةٍ شهيرة قالها القشيرى فى (رسالته) ـ وتناقلتها المراجع كافة ـ إشارة إلى أن الصوفية: «قصدوا إلى استعمال ألفاظ خاصة بهم، ضنًّا منهم بمعانيهم أن تشيع فى غير أهلها»، وتلك (الألفاظ الخاصة) هى ما نسميه اليوم باصطلاحات الصوفية.

وكـانت جـملةٌ من المصطلحـات الصـوفيـة قـد استقرت دلالاتها قبل الجيلانى، لكنها لم تعد تفى باحتياجات التعبير عن الخبرة الصوفية التى اتسعت فى عصره. قال النفرى: « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، ولذا استلزم الأمر صياغة مصطلحات لا نجدها فى نص صوفى سابق على (الغـوثيـة)، كمصطلح «الخمود» الذى يرد فى السياق التالى:

«يا غوث الأعظم، نم عندى، لا كنوم العوام، ترانى. فقلت: يارب كيف أنام عندك؟ قال: بخمود الجسم عن اللذات، وخمود النفس عن الشهوات، وخمود القلب عن الخطرات، وخمود الروح عن اللحظات، وفناء ذاتك فى الذات».

وهكذا يبرز، للمرة الأولى، مصطلح «الخمود» فى لغة الصوفية. ولأن المصطلح لم يتقيد ـ بعد ـ بدلالة خاصة، فإن (النص/ الغوثية) يفصح عن دلالته عبر السياق العارج الذى يرتقى من الجسم، إلى النفس، إلى القلب، إلى الروح؛ فيكتسب اللفظ الاصطلاحى، فى كل مرة يقترن فيها بمرتبة عروجية من هذه المراتب الأربع، دلالة خاصة.. فخمود الجسم، غير خمود القلب والروح! ولهذا الجسم «خمود» كما أن للنفس والقلب والروح خموداً.

وبعد الجيلانى بأكثر من نصف قرن، سوف يأتى نجم الدين الكبرى (استشهد وهو يقاتل التتار سنة ٦١٨ هجرية) ليحدّ دلالة «الخمود» ويضيف إليه مصطلح «الجمود»، فيقول فى رسالته الباهرة (فوائح الجمال وفواتح الجلال) تحت عنوان «الجمود والخمود فى طريق القوم» ما نصه:

« أما الجمود فيكون بعد انطفاء النيران المذمومة، من نار الشهوة وجوع الكلب .. فإذا كان كذلك، برد الداخل والباطن من برد يصعد وآخر ينزل من السماء، فيصير السيار (= الصوفى العارج) كالجمد فى البرودة، وهو برد العفو، ويجمد جموداً محموداً غير مذموم، فى راحة وخفة وطرب ونشاط، لا تنفعه الثياب الكثيرة ولا البيت الدفىء من ذلك البرد، ولو دخل النار؛ ويظهر حينئذ معنى قوله عليه السلام: اللهم اغسلنى بماء الثلج والبرد. والخمود، خمود النار التى وصفناها. والخمود والجمود حالان يتعاقبان معاً، وكلما خمدت النيران جمدت أماكنها، فالموضع لا يخلو عن الشىء وضده؛ وهما حالتان تصطحبانه (= السيار) إلى حالة لا حرّ ولا برد، فإنه من الجمود والخمود، يترقى إلى حالة «لا جمود ولا خمود» إذا استخلص من الأركان إلى محض الصفاء»[١٩].

والمشار إليه فى كلام نجم الدين الكبرى بمحض الصفاء، هو عين ما أشار إليه الجيلانى بفناء الذات فى الذات .. وقبل ذلك، نرى نجم الدين وهو يصوغ الحدود الدلالية لمصطلح «الخمود» الذى ظهر لأول مرة عند الجيلانى، ويضيف إليه مصطلح «الجمود» الذى ظهر عند نجم الدين لأول مرة أيضاً؛ فنراه وهو يؤطر دلالة المصطلحين، ليستخدمهما الصوفية بعد ذلك ـ كثيراً ـ فى الإطار نفسه .. ومع هذا، فإن عملية تأطير المصطلح ـ دلالياً ـ من شأنها تجميد اللغة الصوفية، وبالتالى قصورها عن إمكان التعبير عن الخبرة الصوفية المتنوعة (يقول الصوفية: « الطرق إلى الله، على عدد أنفاس البشر» ؛ وبالتالى فلابد من ظهور مصطلحات جديدة، ثم تأطيرها مرة أخرى، ثم الثورة عليها.. وهكذا تتجدد اللغة الصوفية، وهكذا نستكشف التطور الدائم فى لغة الصوفية، ونتعرف طزاجتها ـ أو جمودها ـ عبر العصور.

ولا تقف عملية صياغة المصطلح فى (الغوثية) عند هذا المصطلح: «الخمود» وحده، بل تطرح (الغوثية) الكثير من الاصطلاحات الصوفية التى يبرزها السياق، مثل: سفر الباطن:

«يا غوث الأعظم، من قصّر عن سفرى فى الباطن ابتلى بسفر الظاهر، ولم يزدد منى إلا بعدا فى السفر الظاهر».

علم الرؤية:

«يا غوث الأعظم، من سألنى عن الرؤية بعد العلم، فهو محجوب بعلم الرؤية؛ ومن ظن أن الرؤية عين العلم، فهو مغرور برؤية الرب تعالى»، حجاب الظلمة، حجاب الأنوار، علم العلم، كمال المعراج، بذر المشاهدة .. إلخ.

ولعلنا نلاحظ، هنا، أن ابتكار المصطلح الصوفى فى (الغوثية) يعتمد على صيغة الإضافة، وهى صيغة تتيح الإفادة من المفردات الصوفية الموروثة، لتوليد مصطلح جديد لا يمكن تذوقه واستكشاف دلالته إلا فى السياق الجديد. وكانت الباحثة الممتازة ـ المتيمة بابن عربى ـ الدكتورة سعاد الحكيم ، قد وهمت فظنت أن صيغة الإضافة، بوصفها استراتيجية فى توليد اللغة الصوفية، هى عملية أبدعها ابن عربى! فقالت فى كتابها (ابن عربى ومولد لغة جديدة) ما نصه:

«الإضافة هى الصيغة اللغوية الهامة التى أبدعها ابن عربى، والتى فتحت آفاق اشتقاق لا محدودة أمام الإنسان الصوفى للتعبير عن تجربته ومشاهداته»[٢٠].

والحقيقة، خلافاً لما تقرره سعاد الحكيم، فإن صيغة الإضافة قد ولدت اللغة الصوفية ـ ربما لأول

مــرة ـ عند الحـلاج، وها هى تتـجلى فى غـوثيـة الجيلانى؛ وكلاهما سابق على ابن عربى. لقد طور ابن عربى المسألة، لكنه لم يبتدعها .

تصاعد النص:

هناك ملمح بارز، على مستوى التعامل مع اللغة، يبدو بوضوح فى نص (الغوثية)؛ وذلك هو التصاعد المتوالى بين مراتب روحية تدل عليها صياغات لغوية معينة. فإذا كان التصوف بأكمله هو عملية «عروج»، فإن اللغة الصوفية فى (الغوثية) سوف تأخذ شكل التصاعد؛ وبهذا تتوازى اللغة مع الأحوال.

وتأخذ عملية التصاعد متواليات ثلاثية فى الغالب، وفى بعض الأحيان تقف من المعراج الثلاثى العتبات عند مرتبة رابعة. وفى النصوص التى أوردناها فيما سبق، نلاحظ تصاعديات/ معارج: الناسوت، الملكوت والجبروت، اللاهوت.. الشريعة، الطريقة، الحقيقة.. خمود الجسم، خمود النفس، خمود القلب، خمود الروح.. العلم، علم العلم، المعراج .. الدنيا، الآخرة، الله.. الفقر، فقر الفقر، الفقر عن الفقر.

وفيما لم نذكره من (الغوثية)، تصاعدات أخرى، مثل: النفس (طريق الزاهدين)، القلب (طريق العارفين)، الروح (طريق الواقفين)، ذات الله (محل الأحرار)، الملك (شيطان العالم) الملكوت (شيطان العارف). الجبروت (شيطان الواقف)، المقال، السؤال، الرؤية.

والمقام هنا يضيق عن استعراض الدلالات الصوفية للمفردات السابقة، وبالتالى استكشاف علاقات التوازى العروجى بين اللغة والأحوال الصوفية؛ إذ لكل مفردة مما ذكرناه عالم مستقل من المفاهيم.. ولكل مفردة تاريخها الخاص الذى تشكلت خلاله مفاهيمها. فلنقف عند هذا الحدّ، مؤكدين أن هذه المقالة ما هى إلا مدخل استكشافىّ لنص مهم، يحتل مكانة خاصة فى تطور اللغة الصوفية.. نص كان، إلى وقت قريب، نصاً مجهولاً.

الهوامش والمراجع :

(١) الكلاباذى: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق محمود النواوى (مكتبة الكليات الأزهرية ـ القاهرة ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م)، ص ٣٦ وما بعدها.
ويذكر الكلاباذى من هذه الطائفة المبكرة: على زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق ـ وهم من آل البيت ـ وأويس القرنى وسلمة بن دينار وعتبة الغلام وإبراهيم بن أدهم .. إلخ. والحقيقة أن ما أثر عن بعض المذكورين هنا، لا يدخل فى نطاق التصوف بمعناه الدقيق، وإنما هى عبارات عامة فى التقوى والصلاح، ليس ورائها نظرية ما كما هو الحال لدى المتأخرين عليهم.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٢ وما بعدها.. والمذكورون فى هذا المقام، أمثال: الجنيد، النورى، رويم البغدادى، ابن عطاء، النهرجورى؛ وغيرهم. وتقع وفيات هؤلاء خلال الربع الأخير من القرن الثالث والربع الأول من القرن الرابع الهجرى.

(٣) يمكن ـ بخصوص عبد القادر الجيلانى وأعماله ـ الرجوع إلى كتابنا: **عبد القادر الجيلانى، باز الله الأشهب** (دار الجيل ـ بيروت ١٩٩١).

(٤) تناولنا هذه العلامات الدالة، بالتفصيل، فى مقدمة فهرستنا لمجموعة **مخطوطات جامعة الإسكندرية** (معهد المخطوطات العربية بالقاهرة ١٩٩٣).

(٥) **مخطوطة الإسكوريال** رقم ٢/٤١٧، **مخطوطة الظاهرية** بدمشق رقم ٦٨٢٤، مخطوطة بلدية الإسكندرية رقم ٣٦٤٧.

(٦) **مخطوطة بلدية الإسكندرية** ـ نسخة أخرى ـ رقم ٣٠٢٥ .. وللرسالة شرح مخطوط بعنوان **العونية فى شرح الغوثية الجيلانية**، ولها ترجمة بالتركية قام بها فيض الله الأيوبى ونشرتها دار الطباعة العامرة باستانبول تحت عنوان: **ترجمة الرسالة الغوثية للجيلانى الشهير بغوث الأعظم**.

(٧) مخطوطةالإسكوريال رقم ٢/٤١٧، ورقة ١٥أ.

(٨) ديوان **عبد القادر الجيلانى** (إدارة الكتب والمكتبات ـ مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠) صفحات ٣٥ وما بعدها، ٢٠٣ وما بعدها.

(٩) يؤكد كامل الشيبى فى بحثه الرائع **الصلة بين التصوف والتشيع** أن هذه الأبيات ليست لرابعة، ويورد أسانيد كثيرة على أن الأبيات متأخرة عن زمن رابعة.

(١٠) هى شطرة شعرية من بيت لم يعرف مؤلفه ـ بدقة ـ يقول:
العجز عن درك الإدراك إدراك والوقف فى طرق الأخيار إشراك.

(١١) راجع دلالة هذا المصطلح فى رسالة ابن عربى **اصطلاح الصوفية** (ص ٢٧) وكتاب القاشانى **اصطلاحات الصوفية** (ص ١٣٧) .. وقد تناولت سعاد الحكيم هذا المصطلح بشكل مفصل فى: **المعجم الصوفى**، ص ٤٠٠ وما بعدها.

(١٢) كان «أويس القرنى» هو أول من اتخذ صورة الغوث الذى به يغاث أهل الأرض ويدخل الناس الجنة فى الآخرة بشفاعته (راجع: د. النشار: **نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام**، ص ٢٥٢ وما بعدها) ثم اتخذ لقب «الغوث» جماعة من كبار الصوفية، أشهرهم «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربى.

(١٣) سوف يبتكر السهروردى الإشراقى لفظة «ناكجاباد» ليشير بها إلى « اللامكان».

(١٤) انظر مقالنا المنشور بمجلة الهلال (عدد مارس ١٩٩٢) بعنوان: **الحلاج ومحاولة تفجير اللغة.**

(١٥) السهجلى: **النور من كلمات أبى طيفور** (= البسطامى) نشرة عبد الرحمن بدوى (شطحات الصوفية ـ بيروت) ص ١٦٢.

(١٦) انظر نص كلام الجيلانى فى كتاب **بهجة الأسرار فى ترجمة عبد القادر الجيلانى للشطنوفى**، ص ٨٦.

(١٧) على ضوء الدلالة الاصطلاحية للفظ (الفقر) عند الصوفية، يمكن فهم ما اقترن به من ألفاظ مثل «كثرة العيال» التى صارت تدل على قدرة الصوفى ـ فى مقام القطبية ـ على التصرف فى الكون بمتقضى الأمر الإلهى «كن»، وقد ورد فى الحديث الشريف: «الخلق عيال الله!».

(١٨) التلمسانى: **الديوان**:، بتحقيقنا (مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩٠) الجزء الأول، ص ٢٣٥.

(١٩) نجم الدين كبرى: **فوائح الجمال وفواتح الجلال**، بتحقيقنا (دار سعاد الصباح ١٩٩٣) ص ٢١٧، ٢١٨.

(٢٠) سعاد الحكيم: **ابن عربى ومولد لغة جديدة** (المؤسسة الجامعية ـ بيروت ١٩٩١)ص ٨٤.

بنائيات البخل
فى نوادر البخلاء *

فدوى مالطى دوجلاس

يتألف جانب كبير من كتاب (البخلاء) للجاحظ من النوادر. والنوادر وحدات أدبية مستقلة بذاتها. ولكى نطبق على هذه الوحدات المنهج التحليلى للمنظومة الصغيرة micropoetic فإن علينا تناول الوحدات بمعزل عن محيطها المباشر، فى البداية على الأقل. ولكن على النحو الذى يتناول فيه التحليل البنيوى هذه الوحدات بوصفها جزءا من مجموعة كاملة، خاصة أن كتاب (البخلاء) للجاحظ يحتوى كماً هائلا من النوادر.

ويمكننا تعريف نادرة البخلاء بوصفها وحدة سردية، مستقلة، تنطوى على فعل أو حدث، يكشف عن خاصية البخل عند شخص أو مجموعة من الأشخاص أو جماعة أو فئة من الناس، قد يكون لها وجود تاريخى، وتجمع بينها خاصية البخل.

وعند فحص هذا التعريف يتبين لنا أنه يقوم على فعل يحدد دورا يحدد، بدوره، هذا الفعل. ويترتب على ذلك إعادة تحديد مفهوم الوظيفة عند بروب، بما يجعل منها علاقة بينية بين الفعل والدور.

ولما كانت المورفولوچيا سلسلة من الوظائف فإن ما نبحث عنه، فعلا، فى النوادر هو الفعل/ الدور لبخل الفعل/ البخل. وتتحدد الفئة المورفولوچية حسب الطابع الوظيفى الذى تنطوى عليه النادرة، ولا يرجع ذلك التحديد إلى أى فعل (بالمعنى المتداول) كامن فى النوادر، فما سوف نتبينه هو أن أهم ما يحدد فئة النوادر هو الفعل الذى يعرف دور الشخصية.

نادرة «الشىء» The object Anecdote

لقد أظهر التحليل الوظيفى وجود أنساق مورفولوچية متكررة مما يسمح بتعريف نوادر الجاحظ وتصنيفها وفقاً لفئات مورفولوچية morphological . وأهم هذه النوادر ما نطلق عليه فئة «الشىء» وهى تشكل العدد الأكبر من النوادر، إذ يصل عددها إلى تسع

* ترجمة مارى تيريز عبد المسيح.

وسبعين نادرة. وتتضمن تلك النوادر استخدام ـ أو سوء استخدام ـ شيء بأسلوب غير عادى، أو بعناية فائقة حرصا عليه. والنادرة التالية توضح هذه الفئة:

«وكان إذا فرغ من أكل الرأس عمد إلى القحف وإلى اللحيين فوضعه بقرب بيوت النمل والذرّ، فإذا اجتمعن فيه أخذه فنفضه فى طست فيها ماء، فلا يزال يعيد ذلك فى تلك المواضع، حتى يقلع أصل النمل والذرّ من داره؛ فإذا فرغ من ذلك ألقاه فى الحطب، ليوقد به سائر الخطب» (ص٩٩).

إن الفعل الرئيسى فى هذه النادرة التى تظهر بخل ابن عبد الرحمن هو الاستخدام غير العادى للرأس؛ فالدافع هنا هو الرغبة فى التوفير. ولكن لا يتمثل لنا الفعل الذى يتضمن وظيفة على هذا الشكل دائما فى نادرة الشيء. فيروى لنا الجاحظ نادرة أخرى:

«وأما أبو محمد الخزامى، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس وكاتب داود بن أبى داود، فإنه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله. وكان له فى البخل كلام، وهو أحد من ينصره ويفضله، ويحتج له، ويدعو إليه.

وإنه رآنى مرة فى تشرين الأول، وقد بكر البرد شيئاً، فلبست كساء لى قومسيا خفيفا، قد نيل منه. فقال لى: ما أقبح السرف بالعاقل، وأسمج الجهل بالحكيم. ما ظننت أن إهمال النفس، وسوء السياسة، بلغ بك ما أرى. قلت: وأى شيء أنكرت منا مذ اليوم، وما كان هذا قولك فينا بالأمس؟ فقال: لبسك هذا الكساء قبل أوانه. قلت: قد حدث من البرد بمقداره ولو كان هذا البرد الحادث فى تموز وآب، لكان إبانا لهذا الكساء. قال: إن كان ذلك كذلك، فاجعل، بدل هذه المبطنة، جبة محشوة، فإنها تقوم هذا المقام، وتكون قد خرجت من الخطأ. فأما لبس الصوف اليوم، فهو غير جائز. قلت: ولم؟ قال: لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويسكن فى خلله، فإذا أمطر الناس، وغدى الهواء وابتل كل شيء، ابتل ذلك الغبار. وإنما الغبار تراب، إلا أنه لباب التراب. وهو مالح، وينقبض عند ذلك عليه الكساء ويتكرش، لأنه صوف، فتنضم أجزاؤه عليه. فيأكله أكل القادح، ويعمل فيه عمل السوس، ولهو أسرع فيه من الأرضة فى الجذوع النجرانية. ولكن أخر لبسه، حتى إذا مطر الناس، وسكن الغبار، وتلبد التراب، وحط المطر ما كان فى الهواء من الغبار، وغسله، وصفاه، فالبسه حينئذ على بركة الله» (ص٥٧ ـ ٥٨).

فمن بين الأفعال المتعددة فى هذه النادرة علينا بتمييز واحد منهم، وهو الفعل الذى يظهر بخل الخزامى. هذا الفعل هو التوصية الخاصة بكيفية استخدام الكساء الصوفى. وفى الواقع، فإن ما يخصنا هنا ليس فعل التوصية بل مضمونها. وإذا تأملنا فعل التوصية بمعزل عن الذى يوصى به فإن الفعل يكتسب قيمة أخلاقية محايدة. ولكن محتواه يبين لنا أن الموصى بخيل، على نحو يجعل الوظيفة مقترنة بالفعل الموصى به. وبالطبع يقع هذا الفعل فى فئة «الشيء»، وهى الفئة التى تنتسب إليها النادرة.

ويتبين لنا أن الوظيفة لا تكون بالضرورة هى الفعل الوحيد الذى يؤدى فى النادرة (وهى هنا تتمثل فى فعل التوصية) مما يقتضى اختزال الأفعال الأخرى أو حصر مهمتها فى إطار الأدوات البلاغية التى تفيد التعريف فحسب، فلا يتطلب الأمر أن تتطابق الوظيفة مع السرد الروائى.

يضاف إلى ذلك، أن تأدية الفعل/ الوظيفة لم يتم فى النادرة السابقة بل يظل فى مجال التقوى لأنه فعل موصى به. وينطبق النمط السردى للتوصية على نوادر أخرى تتبع فئة «الشىء». وقد أوصى البخلاء بأفعال عديدة من مثل تناول البقول، وتتبيل الطعام بماء الزيتون (ص ١٣٣) وكيفية العناية بالمصابيح (ص ٢٤ ـ ٢٥).

وعلاوة على ذلك قد تكون الأفعال فى تلك النوادر إما ممتدة أو غير ممتدة. فالاستخدام الغريب للرأس مثلما رأينا فى المثال السابق يعد فعلا متناهيا/ محدودا يؤدى بترو فى زمن محدد حتى وإن امتد ذلك لبضع ساعات. أما التوصية بالكف عن اكتساء القومس الصوفى فهو فعل ممتد. ولدينا مثال واضح للفعل الممتد فى النادرة التالية:

«قال سجادة، وهو أبو سعيد سجادة: ناس من المراوزة إذا لبسوا الخفاف فى الستة الأشهر التى لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر، مخافة أن تنجرد نعال خفافهم أو تنقب» (ص٣٣).

ويوضح لنا المثال السابق أن الفعل يمكن أن يكون اعتيادياً أحياناً، ويعنى ذلك أن الفعل قد يقع فى الماضى وفى المستقبل على السواء. وبالطبع، فإن الأفعال المعتادة قد تكون متصلة أو غير متصلة، ومن المنطقى ألا تكون الأفعال الموصى بها أفعالاً معتادة. وتبين لنا بعض النوادر كيف يخالف البخيل ما عهدناه عليه، كالحال مع الخزامى، البخيل الذى وهب الهدايا التى أتته إلى ضيوفه.

وإن كنا نلمس ليونة فى معالجة الفعل فإن ذلك يرجع إلى بساطة البنية المورفولوجية لنادرة «الشىء»، ولا يرجع السبب فى هذه الليونة إلى اقتصار تلك النوادر على وظيفة واحدة ولكن إلى انفصال تلك الوظيفة عن أية علاقات متداخلة بين الأشخاص، فالفعل/ الوظيفة فى نادرة «الشىء» ينقل لنا خاصية البخل عبر طبيعة الفعل ذاته. ولا يلزم لإنجاز هذه الوظيفة سوى وجود البخيل أو الشىء المستخدم أو الذى يساء استخدامه. ومن ثم يمكننا تناول الفعل إما بمعزل عن السرد الروائى أو بالرجوع إليه. وقد يكون هذا فعلا موصى به أو متضمنا فى السرد الروائى.

ولا تتطلب البنية فى نادرة «الشىء» سوى وجود البخيل بمفرده، ولكن هناك الكثير من النوادر التى تتضمن وجود أشخاص آخرين معه.

قد يكون أولئك الأشخاص من متلقى النصيحة/ الوصية (كما حدث فى نادرة الكساء الصوفى) أو شهود عيان يمثلون جزءا من خلفية الحدث الذى يتفاعل معه البخيل نادرة «زقاق دبس». ومن جهة أخرى، يمكن أن يعد هؤلاء من مستقبلى فعل البخل ذاته (أى المفعول به بالمعنى النحوى) فيقع عليهم فعل البخل. ولكن النوادر تطرح بعض الإشكالات الخاصة بتعريف أنماطها المورفولوجية، كما يتضح فى المثال التالى:

«وقال أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: دعانا جار لنا، فأطعمنا تمراً وسمن سلاء، ونحن على خوان ليس عليه إلا ما ذكرت، والخراسانى معنا يأكل، فرأيته يقطر السمن على الخوان حتى أكثر من ذلك، فقلت لرجل إلى جنبى: ما لأبى فلان يضيع سمن القوم، ويسىء المؤاكلة، ويغرف فوق الحق؟ قال: وما عرفت علته؟ قلت: لا والله. قال: الخوان خوانه، فهو يريد أن يدسمه، ليكون كالدبغ له. ولقد طلق امرأته، وهى أم أولاده، لأنه رآها غسلت خوانا له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته» (ص ٢٩).

ويتضح من هذه الحكاية أن قطر السمن إنما هو فعل يمثل وظيفة. وقد يقال إن المضيف يعد الضحية لهذا الفعل حيث استهلك الضيف سمنه. ومن ثم يمكننا تصنيف النادرة فى فئة مورفولوچية مختلفة، هى فئة الأداة/ الضحية التى سوف نتناولها فيما بعد. ومع ذلك، فإن المثال السابق وغيره يظل ينتمى إلى فئة «الشىء» بالمثل، فلو أننا فحصنا الصفة التى تجعل من هذا الفعل ممثلا للبخل فإننا نتبين ما هو أهم من مجرد استهلاك سمن المضيف، ويتضح لنا مدى مبالغة البخيل فى استخدام السمن ليدسم به خوانه. ومن جهة أخرى، لا يمثل السمن المهدر قيمة كبيرة، خاصة إذا قيست بما أنفقه المضيف لاجتلاب التمر والسمن، مما يدل على أن المضيف لم يتذمر مما أنفقه. ولكن ما يميز الفعل هنا هو اهتمام الضيف البالغ بتدسيم خوانه حتى إنه يرفض غسله بالماء الساخن. ومن الملاحظة الأخيرة يتبين لنا أن الفعل/ الوظيفة يقع فى فئة «الشىء»، واستخدام الجاحظ هنا لوظيفة «الشىء» يماثل الاستخدام نفسه فى «زقاق دبس». ولو نظرنا إلى هذا السياق، من المنظور الأدبى، وجدنا أنه يخلق عنصرا تشويقيا ويعد تنويعا على الدور الذى يقوم به البخيل.

أما نادرة السمن فهى توضح عنصرا مهما فى فئة «الشىء»، أو ما قد نطلق عليه الاستخدام الخيالى فى مقابل الاستخدام العادى للشىء. فلم يكن المقصود من الشىء الاستخدام الخيالى (أو عدم الاستخدام). ولدينا أمثلة لهذه السمة الخيالية فى نادرة السمن ونادرة الكساء الصوفى ونادرة الرأس، حيث يتضمن الاستخدام العادى (أو عدم الاستخدام) بعض المبالغة فى الاستخدام الطبيعى للشىء. ويتضح لنا ذلك فى النادرة التى تحكى عن ليلى الناعطية:

«وأما ليلى الناعطية، صاحبة الغالية من الشيعة، فإنها ما زالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقاع، وذهب القميص الأول. ورفت كساءها ولبسته، حتى صارت لا تلبس إلا المرفو، وذهب جميع الكساء» (ص٤١).

ويتبين لنا من تلك النوادر التى أسلفنا ذكرها، أن الفعل الذى يولد الوظيفة، سواء كان تخيليا اعتياديا، اعتياديا أو موصى به، متناصا أو ممتدا، يتضمن دائما القيام بعمل شىء ما بقصد التوفير، حتى لو كان توفيرا ضئيلا. وهناك نادرتان فى كتاب الجاحظ لا تهتمان بعملية التوفير ذاتها بل تهتمان بتعلق البخيل بالشىء، إذ يروى لنا عن شخص وصل به البخل إلى أقصى حد، فإذا حصل على درهم أخذ يناجيه ويقسم على أنه لن يفلت من يده. وليست القضية، هنا، متعلقة باستخدام أو سوء استخدام الشىء. ولكن التمييز المورفولوچى يرجع إلى تمسك هذا الشخص بالشىء إلى درجة أنه يناجيه ويقسم ألا يفرط فيه، فالدافع وراء البخل هو التعلق العاطفى بالشىء. ويمكننا أن نتفهم هذا التعلق البالغ بوصفه موازيا نفسيا للأفعال المعتادة فى فئة «الشىء».

والخلاصة أن الأشياء التى يدور حولها فعل البخيل تتضمن عناصر متعددة. وأكثر هذه العناصر عدداً هى التى تتصل بالطعام، وتمثل حوالى٤٥ ٪ من المجموع الكلى. ويظهر الطعام فى شكل خبز، أو طعام مطهو، تمر أو حبوب. ويلى الطعام الملبس، فى هذه الفئة المورفولوچية، حيث يشكل ١٥ ٪ من المجموع الكلى، ويتضمن الأحذية، والخف، والكساء أو القمصان. أما الأربعون فى المائة المتبقية فتكون من عدة أشياء بقدر لا يذكر، كالزيت والمال، حيث يشتمل كل منها على سبعة فى المائة من المجموع الكلى. وهناك أشياء أخرى يمكن أن نجدها مرة واحدة كالصابون، أو مرتين كالماء.

وعلينا أن نتدارك سمة أخرى لفئة «الشىء» وهى كيفية توزيع نوادره فى كتاب الجاحظ؛ فمعظم النوادر التى تتبع هذه الفئة موزعة على كل أجزاء الكتاب.

وهناك جزء واحد يقتصر على نوادر «الشيء». ويسمى هذا الجزء «قصة أهل البصرة من المسجديين»، وهو يحكى عن ناس اجتمعوا فى المسجد لسرد بعض نوادر البخلاء التى يمدحونها بشكل مباشر أو غير مباشر. ولأن كل هذه النوادر تشير إلى «الشيء» فإنها تنتمى إلى فئته.

نادرة الكرم:

إذا كانت نادرة «الشيء» تدور حول وظيفة واحدة فإن ذلك لا ينطبق على فئات النوادر الأخرى، فالفئة الثانية، وهى فئة «الكرم»، تحتوى مورفولوجيا أكثر تركيبا، تمثل سلسلة متعاقبة لوظيفتين. وتشمل هذه المجموعة أربعا وخمسين نادرة (أى ٢٢٪ من المجموع)، وتمدنا النادرة التالية بوظيفتين:

«ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك: أن رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته. ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقى: «ليت أنى قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لتقديم إحسانك، وما تجدد لى من البر فى كل مرة. فأما ههنا فقد أغناك الله عنى».

قال: فعرضت لذلك العراقى، بعد دهر طويل، حاجة فى تلك الناحية، فكان مما هون عليه مكابدة السفر، ووحشة الاغتراب مكان المروزى هناك. فلما قدم مضى نحوه فى ثياب سفره، وفى عمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده، كما يصنع الرجل بثقته، وموضع أنسه. فلما وجده قاعدا فى أصحابه أكب عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل عنه سؤال من رآه قط. قال العراقى فى نفسه: «لعل إنكاره إياى لمكان القناع» فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته فكان له أنكر. فقال: «لعله يكون قد أتى من قبل العمامة». فنزعها ثم انتسب، وجدد مساءلته، فوجده أشد ما كان له إنكارا. قال: «فلعله أتى من قبل القلنسوة». وعلم المروزى أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: «لوخرجت من جلدك لم أعرفك»: ترجمة هذا الكلام بالفارسية: «اكراز بوست بارون بيائى نشناستم» (ص ٢٧ ـ ٢٧).

ولكى نتبين الأفعال التى تمثل الوظيفة فى هذه النادرة الطويلة علينا بتلخيص الأحداث الرئيسية بها. فالعراقى يحسن استقبال صديقه المروزى أثناء رحلاته. وبالتالى فالمروزى يعد صديقه بمعاملته بالمثل إن هو جاء لزيارته. وتحين العراقى الفرصة للذهاب إلى مرو، فدخل إلى منزل المروزى. ويرفض صديقه التعرف عليه برغم كل ما يبذله ليكشف عن هويته، بل يتجاسر المروزى ويصرح بأنه لن يتعرف عليه. والأحداث الجوهرية فى هذه النادرة هى: أن العراقى يدخل إلى دار المروزى وبرغم كل ما يفعله فالمروزى لا يتعرف عليه. وقد كان على المروزى التزام اجتماعى باستضافة صديقه فى بيته وتقديم ما يستطيع له. ولكن يرفض التعرف لينكر عليه حق استضافته، كما يلجأ إلى الحيلة كى لا يتعرف عليه. وبهذا تكون الوظيفتان، من فئة «الكرم»، أو طلب الضيافة أولا، وتجنبها دون رفضها ثانيا.

وما يسترعى انتباهنا فى هذه الحكاية، كما يحدث فى غيرها من النوادر التى تختص بالكرم، هو أن الرفض محظور حظرا تاما. ويتجنبه المضيف البخيل كالعادة. ولكن لابد من تأكيد أن مجرد وجود المضيف وضيوفه لا يكفى لتصنيف النادرة من فئة «الكرم»، إذ يستلزم ذلك وجود سلسلة من الوظائف التى سبق طرحها. وسوف تقابلنا بعض النوادر التى تتضمن وجود مضيف وضيوفه

ولكن وظائفها تعمل على تصنيفها فى فئات مورفولوجية مختلفة.

وبشكل ما، فإن فعل الكرم يمكن أن يمثل أولا تعرف الطلب الذى استجد، وثانيا استيفاء هذا الطلب. وهناك سلسلة من الأحداث والظروف اللازمة التى تدفع المضيف إلى القيام بواجبه نحو الضيف. وعلى البخيل أن يكسر السلسلة عند إحدى الحلقات دون التصريح بالرفض، ومن ثم، يمكن وصف كل نادرة وفقاً للحلقة التى انكسرت عندها السلسلة، أو وفقاً لمرحلة ما فى سلسلة الأحداث الافتراضية التى تتخذ فيها الوظيفة الثانية مظهرا آخر للفعل. وفيما يلى التسلسل المتبع للأحداث:

١ ـ طلب ضمنى أو صريح.

٢ـ المضيف يتعرف الطلب.

٣ـ المضيف يتعرف ما يعنيه هذا الطلب و إن كان يتضمن الملبس أو المأوى أو كليهما.

٤ـ الطيبات (الطعام غالبا) تقدم بكمية وفيرة.

٥ـ الطيبات التى تقدم ذات نوعية جيدة و قد أحسن إعدادها .

٦ـ توفير المناخ الملائم لتناول الطيبات.

وتنكسر السلسلة فى بعض النوادر فى كل الحلقات، ما عدا الحلقة الأولى بالطبع . أما انكسار السلسلة عند (رقم ٢) فيتمثل فى نادرة المروزى التى سبق ذكرها، حيث لا يتم التعرف على الضيف . وهى ظاهرة تتكرر فى نادرة أخرى، قد يبدو على السطح أنها تختلف تماما عن نادرة المروزى ولكنها تتماثل معها فى البنية.

أما فى حالة محمد بن أبى المؤمل فقد كان «كثيرا ما يمسك الخلال بيده، ليولم الداخل عليه من غذائه» . ويتضمن الانكسار فى الحلقة الرابعة تقديم البخيل لكميات غير كافية من الطعام. وخير مثال على ذلك يأتينا من النادرة الخاصة بموسى بن جنح الذى كان يقدم طبقا يستطيع المرء أن يحصى حبات الأرز التى به. وهناك بخيل آخر كان يقدم خبزاً صغيراً للضيف ويوصى الخباز ألا يقربه من النار «إلا بقدر ما يصير العجين رغيفا، وبقدر ما يتماسك فقط» . وفى الحلقة (٥) قد تكون الطيبات وفيرة ولكن ذات نوعية سيئة، فتنكسر السلسلة كما نرى فى النادرة التى يظهر فيها اليخنى بحالته المربية.

أما الحلقة الأخيرة من السلسلة، فهى الحلقة السادسة التى يحاول فيها البخيل ـ بشكل ما ـ أن يحافظ على طيباته من الاستهلاك؛ فالانكسار الذى يصيب السلسلة فى هذه المرحلة يتطلب اصطناع حيلة ما حتى لو كان الطعام يقدم بكميات وفيرة ونوعية جيدة. وخير مثال على ذلك المضيف الذى أمر خادمه بنشر بعض الذباب على الطعام ليعافه الضيوف. وليس من الضرورة أن تكون الحيلة المتبعة ذات وقع مادى. فقد يحاول البخيل أن يفسد المناخ العاطفى، حتى يستحيل على الآخرين تناول الطعام، ذلك بتشجيع الضيوف على الامتناع عن الأكل كما حدث حين طلب أحد المضيفين من ضيفه أن يجهز على الجرحى ولا يتعرض للأصحاء، يقول:

«أعرض للدجاجة التى قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، فأما الصحيح فلا تعرض له. وكذلك الرغيف الذى قد نيل منه وأصابه بعض المرق» .

وقد يبدو أن التطور المنطقى فى سلسلة الكرم قد يستدعى توفر حلقات السلسلة كافة إلى أن يبلغ حلقة الانكسار، ولكن السرد الروائى لا يقتضى توفر كل تلك الحلقات. وبعبارة أخرى، إذا كان الانكسار فى سلسلة المضايفة يحدث فى الحلقة السادسة، مثلا، فإن السرد الروائى لا يستلزم المراحل الخمس الأخرى بالضرورة. إذ

يتم التسليم، فى هذه الحالة، بوجود الأفعال التى أدت إلى وجود الحلقة السادسة. ففى حالة البخيل الذى طلب من خادمه نشر الذباب على الأكل يقع الانكسار فى الحلقة السادسة. ولكن السرد الروائى يتم اختزاله، فى هذه الحالة، ليتركز على المضيف الذى يحث خادمه على نشر الذباب على الطعام كى يعافه الضيوف. ولكن هذا الفعل الذى يولد وظيفة ـ وهو افتعال الحيلة للإبقاء على الطعام ـ لن يفهم معناه إلا إذا سلمنا بوجود الخطوات المنطقية كافة، فى موقف الكرم: وهو الطلب الذى يفرض على المضيف، وتعرفه هذا الطلب الذى يعنى الطعام فى هذا الصدد وتقديمه بكميات وفيرة ونوعية جيدة. إن هذا السياق حتى لو لم يذكر فى السرد الروائى فإن القارئ يفترضه على نحو يضيف معنى إلى حلقة الانكسار. وقد يبدو أن فعل الكرم، مما سبق ذكره، يمكن اعتباره فعلا مجردا يشتمل على تقديم ما طاب من الطعام والخدمات، ويقتصر على مجرد توفير وجبة جيدة، وهذا هو الحال فى معظم النوادر. ولكن الكرم قد يحتوى غير ذلك من الأغراض والخدمات ففى نادرة المروزى السابق ذكرها، يتضح لنا أن العراقى لم يكن يتوقع وجبة هنيئة فحسب، بل مكانا مريحا يمضى فيه ليلته. ونحن نشير هنا إلى إمكان وجود سلاسل متعددة. ولكننا نتبين الخدمات التى ينكرها المضيف بمتابعة تطور النادرة وفقا لسلسلة ما.

ففى نادرة المروزى نلمس حاجته للمأوى لأنه اجتاز رحلة طويلة. وكذلك الأمر فى نادرة جبل، حيث يبين لنا بجْلاء أنه بحاجة إلى مأوى. وهو عندما يلفت نظر البخيل إلى أن مطلبه يقتصر على المأوى، وأنه ثمل من الشراب، وشبعان من الطعام (ص ٤٢) فإن ذلك يضاعف من بشاعة البخيل عند امتناعه عن واجبه لأن الضيف لا يطلب الطعام. ففى هذه النادرة ، كما فى نادرة المروزى، هناك انكسار مبكر فى السلسلة.

ولكن قد يحدث الانكسار فى مرحلة متطورة من السلسلة، كما يحدث فى نادرة أخرى تركز على المأوى مع إقصاء الطعام. وفى هذه الحالة، يشير أسلوب الإقصاء إلى أن الموقف غير طبيعى.

وهناك نادرة أخرى تدور حول الكرم بخصائصه المعتادة التى تفترض الطعام والمأوى، وهى نادرة محفوظ النقاش التى تشير إلى المآكل والمأوى، والتى نتساءل معها حول ما إذا كانت الحلقة قد انكسرت بالفعل أم لم تنكسر، فالمشكلة فى النادرة ليست فى استهلاك الأكل. إن البخيل لم ينجح فى أن يمنع الضيف من الاستمتاع بالأكل، وفشلت حيلته التى أثارت ضحك الجاحظ. هذه السمة الجديدة فى النادرة تربطها بفئة أخرى، هى نادرة «البخيل= الضحية» التى سوف نتناولها فيما بعد.

ونتبين مما سبق، أنه من الجائز أن تظهر نادرة الكرم فى سلاسل عدة. ولكن حين تختلف السلاسل فهى تنكسر دائما. ويتحتم حدوث ذلك لأن الموقف لا يستدعى رفض المضيف. ومع ذلك، فقد رأينا، أن المضيف قد يدعو الضيف فى بعض الحالات. ويأتى الانكسار فى السلسلة بحيلة لا يتحقق بدونها. وينطوى هذا الانكسار على الوظيفة الثانية التى أشرنا إليها من قبل وهى رفض المضيف دون التصريح بذلك. وبما أن ذلك لا يتحقق إلا بالحيلة، فالوظيفة الثانية يجب أن تضمّن فى الحيلة. وفى بعض الحالات، كما أشرنا من قبل، يقتصر النص على الحيلة، حيث تشكل الوظيفة الأولى جزءا من سرد روائى مفهوم ضمنا. فالحيلة/ الوظيفة هى الجزء الوحيد من السرد الروائى الذى ينبغى التعبير عنه بلاغيا ولا وجود لنادرة الكرم دونها.

وهكذا، فإن النوادر التى تدور حول فئة «الكرم» لا تختلف عن تلك التى تتبع فئة «الشيء»، من حيث إنها تدور حول حيلة. وتشكل هاتان الفئتان معا ما يزيد عن نصف مجموعة النوادر (٥٤,٧ ٪) ويكاد ينصب اهتمامها على الطعام فقط.

نادرة الأداة/ الضحية:

أما الفئة الثالثة التى نتناولها، فنطلق عليها فئة «الأداة/ الضحية» وتشمل إحدى وستين نادرة (٢٥٪ من المجموع الكلى). ونستطيع أن نستمد تلك الوظيفة من نادرة على الأسوارى الذى جلس مع عيسى بن سلمان لأكل سمكة فائقة السمن، ففى هذه النادرة استلب على اللقمة من يد جاره، ويحرم الآخر من طعامه، كى يرجع بالفائدة على نفسه. بعبارة أخرى، ينتقل الطعام من شخص إلى آخر. ففى هذه الفئة، تكمن الوظيفة فى الفعل الذى يحدد انتقال القيمة، فالأداة فى المثال السابق هو على البخيل الذى يحقق مكاسب على حساب الضحية، أو الشخص الثانى الذى استلب منه الطعام. وبرغم أن تلك النادرة تدور فى إطار الكرم، فإن هناك عدة ضيوف يتناولون الطعام من منزل مضيف. ومن ثم فهى لا تعد نادرة «كرم» لأنها تظهر الوظيفة المورفولوجية «للأداة/ الضحية» وليس «الكرم».

يمكن لوظيفة «الأداة/ الضحية» أن تتمثل فى أفعال مختلفة، فى إطار «الكرم». ونتعرف ذلك من نادرة الكندى التى تقول:

> «كان الكندى لا يزال يقول للساكن، وربما قال للجار: «إن فى الدار امرأة بها حمل، والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة. فإذا طبختم، فردوا شهوتها، ولو بغرفة أو لعقة، فإن النفس يردها اليسير. فإن لم تفعل ذلك، بعد إعلامى إياك، فكفارتك إن أسقطت غرة: عبد أو أمة، ألزمت ذلك نفسك أم أبيت». قال: فكان ربما يوافى إلى منزله من قصاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يغفل ويتغافل. وكان الكندى يقول لعياله: أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان». (ص ٧٥).

والفعل الذى يقوم به الكندى هنا الأكل من طبخ السكان والجيران، وهو فعل يؤدى إلى تحول القيمة من السكان، فيصبح الفاعل هو «الأداة» والسكان «الضحايا». ويتكرر هذا النمط فى نادرة أخرى عن بخيل خلف له والده المتوفى ألفى ألف درهم وستمائة ألف درهم ومائة وأربعين ديناراً (ص ٤٣)، لكنه «كان لا يفارق منازل إخوانه»، من أصحاب الترف الذين كانوا يدللونه ويفكهونه ويحكمونه، «ولم يشكوا أنه سيدعوهم مرة، وأن يجعلوا بيته نزهة ونشوة، فلما طال تغافله، وطالت مدافعته، وعرضوا له بذلك فتغافل».

وقد لا يقصد فعل البخيل من فئة «الأداة/ الضحية» الضيوف والأغراب بالضرورة، فقد يتجه صوب أفراد العائلة أو الخدم، كما يحدث فى نادرة العنبرى. وأهم ما يميز فئة «الأداة/ الضحية» هو أنها تنحو نحو الإشارة إلى المال والعلاقات التجارية.

وتأتى مرحلة ثانية لفئة «الأداة/ الضحية» تنبنى على النمط الوظيفى نفسه (ولنتذكر أن الوظيفة هى علاقة عمل/ دور) ولكنها تعرض أفعالا مختلفة، بحيث توفر لنا خصائص فئة أخرى. ففى نوادر «الأداة/ الضحية» السالف ذكرها تنزع الأفعال نحو الإيجابية، حيث يحرم البخيل ضحيته من واحدة من الأطايب، بل ينتزعها من يده فى حالات أقسى. وفى حين تظل الأدوار بلا اختلاف فى المرحلة الثانية لنوادر «الأداة/ الضحية»، فإن طبيعة الفعل تتغير من الإيجابية إلى السلبية. فالبخيل لا ينتزع شيئا من الضحية، ولكنه يقوم بفعل سلبى حيث يرفض (أو يتجنب) العطاء، كما يتجنب المشاركة أو الإقراض .. إلخ. ويبدو فى بعض الأحيان أنه من الصعب التمييز الدقيق بين الأفعال السلبية والإيجابية؛ فالعنبرى على سبيل المثال، يمكن اتهامه باقتراف فعل إيجابى بالتهامه التمر بأكمله، أو بفعل سلبى، لأنه لم يعط التمر كاملا للخادمة. من هذا المنطلق، يمكننا أن نتتبع سلسلة متصلة من الأفعال التى

تتسم بالإيجابية التامة وتعقبها أفعال تتسم بالسلبية التامة. ومع ذلك، ففى نادرة العنبرى يبدو فعل الحرمان حقيقيا ملموسا مباشرا، كذلك الكسب العائد على البخيل، كما أن الضحية محددة. ولكن قد تتزايد المعالم السلبية للفعل فى نوادر المرحلة الثانية.

ولكن من ناحيـة أخـرى، نجـد نوادر ذات طابع مختلف، حيث الفعل فعل سلبى لأن البخيل يرفض إعارة مقلاته. وإذا كان وراء هذا الرفض عذر، فسرعان ما يتجدد العذر عند المواجهة. وفى مثال آخر، يعدد الأصمعى الأسباب التى يرفض بسببها «الاستقراض والاستفراض» (ص ١٨٤ ـ ١٨٦). ومن بين ما قاله لمن جاء يقترض منه: «لو وهبت لك درهما واحدا، لفتحت على مالى بابا لا تسده الجبال والرمال» (ص١٨٦).

ومن هذه الأمثلة، يأتى الرفض مباشرا وأكثر مباشرة مما يمكن تقبله فى نوادر «الكرم»، فليس هناك مجال له عندما يحين الرفض. بل إنه يحدث فى بعض الأحيان، أن لا يتطلب الأمر رفضا إيجابياً لطلب محدد، على نحو ما نرى فى إحدى النوادر، حيث نسمع عن بخيل «يفرط فى إظهار البشر ويجعل البشر وقاية دون ماله. وكان يعلم أنه إن جمع بين المنع والكبر قتل» (ص١٢٢).

ففى هذه النادرة أصبح الرفض دافعا لعدم العطاء، ولا يظهر الضحايا فى السرد الروائى. ومن الأمثلة، يبين لنا أن الطعام لا يزال محط اهتمام البخيل، وهو يمثل نصف عدد النوادر الخاصة «بالأداة/ الضحية» تقريبا. أما المال الذى يظهر لأول مرة بشكل كمى فى هذه الفئة فنجده فى ما يزيد عن ثلث النوادر. وعلينا أن نضيف أن نوادر «الأداة/ الضحية» موزعة بالتساوى على الكتاب.

النادرة «الجماعية»:

هناك فئة صغيرة من النوادر ـ يصل مجموعها إلى خمس ـ تتشابه فى طبيعتها وأهدافها الوظيفية مع الأمثلة الأخيرة فى المرحلة الثانية لفئة «الأداة/ الضحية» التى ذكرناها. وبرغم التماثل الشديد بين الفئتين فإن الشكل والوظيفة مختلفان، مما يحتم علينا تناولها على أنها فئة مستقلة، ونسميها «الفئة الجماعية» لأن وظيفتها لا تتمثل سوى فى سياق جماعى. والمثال التالى خير شارح لها:

«وزعم أصحابنا أن خراسانية ترافقوا فى منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم أنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم وأن يدخل فى العزم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك، إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفأوه أطلقوا عينيه» (ص ٢٤).

ففى هذه النادرة تتوزع وظيفة البخل على المجموعة كاملة، فالكل أداة وضحية فى آن. فالرجل الذى يرفض أن يعينهم نعده بخيلا وأداة للبخل برفضه. وباقى أفراد الجماعة بخلاء أيضا لأنهم شدوا عينه بمنديل، حتى لا يرى ضوء المصباح، ومن ثم يغدو الضحية. فالوظيفة هنا، وهى فى حيز الفعل، تعد هجوما ودفاعا آنيا ترتكبه مجموعة من البخلاء، يسعون إلى مضاعفة ربحهم على حساب شركائهم. وإذا نظرنا إلى الوظيفة من حيث هى علاقة فعل/ دور، فإن المشتركين فى النادرة جميعا يصبحون بخلاء، ويعد كل بخيل أداة وضحية معا.

هذا الفعل الذى يتسم بالجماعية، والمساواة والآنية، يتجلى لنا بوضوح فى أمثلة أخرى تؤكد الطابع المورفولوجى لهذه الفئة.

ويمكننا القول إن هذا الطابع يتكون اعتمادا على خصائص البخيل ودوره الذى تشكل فى فئة «الأداة/ الضحية»، وتستخدم فى أحد المواقف التى يكون فيها كل الشخصيات من البخلاء. ويضطرهم ذلك إلى أن

يصيروا أدوات وضحايا فى وقت واحد، نتيجة طبائعهم والظروف المحيطة بهم.

والخاصية الأخرى التى تميز تلك النوادر الخمس هى أنها توجد جميعا فى فصل «أهل خراسان» من كتاب (البخلاء). ويبدو ذلك منطقيا لأنه عند البدء بالإشارة إلى جماعة من الناس يتمتعون بصفة البخل، من اليسير إعداد سيناريو مؤلف من عدة بخلاء بعد ذلك، وتعد هذه الوظيفة «الجماعية» الأسلوب الأمثل لتشخيص جماعة من الناس مثل أهل خراسان.

نادرة «البخيل = الضحية»:

تبين لنا الفئة التالية أن البخلاء ليسوا سوى ضحايا، ولذلك نسميها فئة «البخيل= الضحية» وهناك عشرون نادرة (٢,٨٪ من المجموع) تتبع هذه الفئة. ونستمد من النادرة التالية الوظائف الخاصة بالفئة:

«كان ثمامة يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، ومن رأيه أن يأكل بعض غلمانه معه. فحبس قاسم الثمار يوما على غدائه بعض من يحتشمه فاحتمل ذلك ثمامة فى نفسه. ثم عاد بعد ذلك إلى مثلها، فغفل ذلك مرارا حتى ضج ثمامة، واستفرغ صبره، فأقبل عليه فقال: «مايدعوك إلى هذا؟ لو أردتم لكان لسانى مطلقا، وكان رسولى يؤدى عنى. فلم تحبس على طعامى من لا آنس به؟ قال: «إنما أريد أن أسخيك، فأنفى عنك التبخيل وسوء الظن». فلما أن كان بعد ذلك، أراد بعضهم الانصراف فقال له قاسم: «أين تريد؟» قال: «قد تحرك بطنى، فأريد المنزل». قال: «فلم لا تتوضأ ههنا؟ فإن الكنيف خال نظيف، والغلام فارغ نشيط، وليس من ابن حصن حشمة، ومنزله منزل إخوانه» فدخل الرجل يتوضأ. فلما كان بعد أيام حبس آخر، فلما كان بعد ذلك حبس آخر، فاغتاظ ثمامة، وبلغ من الغيظ مبلغا لم يكن على مثله قط، ثم قال: «هذا يحبسهم على غذائى لأن يسخينى. يحبسهم على أن يخرأوا عندى له؟ لأن من لم يخرأ الناس عنده فهو بخيل على الطعام؟ وقد سمعتهم يقولون: فلان يكره أن يؤكل عنده، ولم أسمع أحدا قط قال: فلان يكره أن يخرأ عنده» (ص ١٧٦ ـ ١٧٧).

وتتضمن فئة «البخيل= الضحية» وظيفتين: فى الوظيفة الأولى يقع فعل ما على البخيل، حيث يؤخذ منه شىء عادة أو يفرض عليه شىء. وفى الوظيفة الثانية، يكون رد فعل البخيل هو الاستياء مما يقع عليه، ويعبر عن ذلك بأفعاله أو باعتراضه، سواء جاء الاعتراض على لسانه أو لسان السارد.

هذا النمط من الوظائف يكشف عن الكيفية التى يغدو بها البخيل ضحية. فالوظيفة الأولى تبين لنا أن البخيل ليس أداة وإنما يقع عليه الفعل. أما الوظيفة الثانية فتبين لنا أنه قد صار ضحية، وأنه يتضرر من ذلك. ويتداخل دور البخيل والضحية فى هذه الفئة، ذلك لأن ما يصيب البخيل من قلق يرجع إلى بخله. ولو أن الحدث نفسه قد أصاب رجلا كريما لما سبب له ذلك الإزعاج. بعبارة أخرى، تحتم حالة البخيل قيامه بدور ضحية الفعل فى النادرة كما أن حالته بوصفه ضحية تبرز بخله ويتكرر هذا النمط فى نوادر مشابهة. وما يميز فئة «البخيل= الضحية» أنها تستمد بعض خصائص نادرة «الكرم» بعد تطوير السرد الروائى للوظيفة الأولى.

فمن المتعارف، فى عادات الكرم، تقديم الجدى فى نهاية الطعام. ولكن يصبح البخيل فى مثل هذه النادرة الضحية، لأن حيلته لم تنجح.

والطريف فى أمثال هذه النوادر أن البخيل يتحول من الأداة إلى الضحية فى السرد الروائى، كما تتحول بنية النادرة من فئة «الكرم» إلى فئة «البخيل = الضحية».

ويتكرر هذا التحول من الأداة (بالمعنى النحوى) إلى الضحية فى النادرة التى يمضى فيها الجاحظ ليلته عند محفوظ النقاش، التى أوردناها فى فئة «الكرم» وكنا قد ذكرنا الأسباب التى من أجلها وضعناها فى فئة الكرم، ولكن هناك ما يجعلنا ندرجها الآن فى فئة «البخيل = الضحية»، ذلك لأنه حين يضحك الجاحظ من البخيل فى النهاية، بعد أن يأتى على التمر واللبن، فهو يبطل خطته، ومعنى ذلك أن الوظيفة الثانية فى مورفولوجيا «البخيل = الضحية» لا تكمن فى النص ولكنها تستنتج من السرد الروائى. ولكن هناك بعض الغموض الوظيفى فى هذه النادرة يرجع إلى أنها تنطوى على بناء أدبى مركب.

ونلاحظ أن نوادر «البخيل = الضحية» التى تتركز فى الثلث الأخير من كتاب البخلاء لا تتناول سوى موضوع الطعام، وتدور فى إطار الكرم، وقد يرجع ذلك إلى أن هذا هو الإطار الوحيد الذى يظهر فيه البخيل معدوم الحيلة، حيث تملى عليه واجبات الضيافة تجنب الرفض المباشر، على نحو ما تبينا فى فئة «الكرم».

نادرة الوعظ:

هناك نوادر لا يتبادر فيها أى فعل ينم على البخل، وليست هناك إشارة إليه أو توصية به أو حتى افتراض وجوده. مثال ذلك، نادرة إسماعيل بن غزوان الذى زعم أن البخلاء أكثر ذكاء من الكرماء، وراح يعدد لنا أسماء البخلاء دليلا على ذلك. ونعرف من هذه النادرة أن بخل إسماعيل ليس نتيجة فعل ارتكبه، ولكن لتزكيته صفة البخل والدفاع عنها بوصفها خاصية مطلقة. فالوظيفة، هنا، يولدها الفعل الذى يوصى بالبخل، ونطلق عليها فئة «الوعظ». وأحيانا يمتدح البخل بطريقة غير مباشرة وذلك بامتداح الثروة. وتتضمن هذه الفئة نوادر قد يطلق عليها نوادر «المواعظ». ولكننا نلمس تطور فئة الأداة/الضحية السلبية فى هذه المرحلة.

وهنا، يعد الفعل فعلا سلبيا، حيث تستقصى كلمة «الجود» فيكون البخل فى نهاية المطاف الصفة المستحسنة. ولا يصدر هذا الاستحسان عن عبارة إيجابية تمجد شمائل البخيل، ولكنه ينبع من فعل سلبى نتبين سلبيته بوسيلتين: أولا، نتعرف موقف البطل من البخل حينما ندرك موقفه السلبى إزاء الكرم. ويتجلى لنا موقفه من الكرم، ثانيا، عبر سلبيته بامتناعه عن ذكر الكرم.

المورفولوجيات بوصفها نسقا:

مما يثير الاهتمام فى نوادر الوعظ، تطابقها فى السياق والشكل مع النوادر اللاسردية التى تأتى بأقوال عن البخل، وذلك على نحو تبدو معه نوادر «الوعظ» نسخا مصغرة من نوادر «الأقوال»، أو أن نوادر الأقوال أمثلة مكبرة على نوادر الوعظ. ومن الملاحظ أن نوادر الأقوال توجد بوصفها تنويعا على النوادر، وتزودها بوقفات بين الأقسام التى ترصد الأفعال، فالنوادر التى تنتمى إلى فئة «الشىء» و«الكرم» والتى تشتمل على ما يزيد عن نصف مجموع النوادر، كلها تدور حول الحيل التى نجدها فى معظم الفئات الأخرى، فيما عدا نوادر «الوعظ». ولم يغفل المؤلف أهمية الحيلة البالغة حتى إنها وردت فى معظم النوادر، خاصة فى فئة «الكرم». أما نوادر «الوعظ» وكذلك نوادر «الأقوال»، فهى تنبنى على حجج مثيرة. ومن ثم فالحيل والحجج تمثلان تكامل الكتاب، أو على حد قول الجاحظ الذى يحسن التعبير عن ذلك فى مقدمته:

«ولك فى هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة» (ص ١٣).

ويقوم كتاب البخلاء للجاحظ على ما هو أكثر من مجرد تنظيم السياق، إذ تقوم مجموعة النوادر بتنظيم الأدوار.

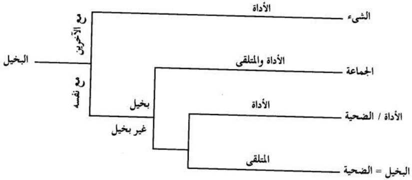
وقد سبق أن أوضحنا أنه يمكن تعريف الدور على أنه شخصية تتشكل بالفعل الذى تؤديه أو تلتزم به أو تنزع للقيام به. ويعد البخل أحد هذه الأدوار. وقد أوضح لنا السياق التحليلى للفئات المورفولوجية أن علينا تعديل مفهوم الدور، فهو يمثل البخيل ذا الفعل أحيانا وأحيانا أخرى يمثل الموضوع، أى أنه أداة الفعل وضحيته كما أشرنا من قبل.

ويتشابه هذا التقسيم مع التمييز الذى أورده كلود بريمون Claude Bremond بين الأداة agent والمتلقى Patient، حيث يمثل الأداة من يؤدى الفعل، ويمثل المتلقى من يخضع للفعل. وإذا كنا نرى أن تعبير الأداة والضحية يصف الأدوار الوظيفية التى يؤديها البخيل فى النوادر أحسن وصف، فإننا نقتبس لفظى الأداة والمتلقى عن بريمون، فى هذا السياق، بوصفهما فرعين مصغرين للدور الأكبر للبخيل.

وإذا صنفنا البخيل، الذى هو الفاعل الأساسى لكل أنواع السرد فى النهاية، إلى الدورين الأساسيين اللذين يؤديهما، بوصفه الأداة والمتلقى، فإننا نلاحظ الاقتصاد فى الأدوار والأفعال التى يظهرها الرسم البيانى شكل رقم(١).

أما علاقة البخيل بالفعل ـ إذا كان يقوم بدور الأداة أو المتلقى ـ فتقترن بوجود الآخرين وما يقومون به فى النادرة. ولو تتبعنا الخصائص المتكررة الكامنة فى دور البخيل، وأهمها الرغبة فى الكسب، أمكننا تقسيم الفئات المورفولوجية حسب هذه الخاصية أو هذا الدور، وتبعا لوجود الآخرين القائمين بالفعل، وكذلك حسب حالة البخيل الذى قد يمثل الأداة أو المتلقى.

فالبخيل عندما يؤدى الفعل بوصفه أداة بمعزل عن الآخرين، لا يحتك سوى بالمحيط المادى الذى يحيط به، ويسعى لإحراز أكبر كسب من هذا المحيط المادى، على النحو الذى يولد نادرة «الشيء». وفى وجود الآخرين، يعمل البخيل بوصفه أداة، ويسعى للكسب على حساب الغير، مما يولد فى بعض الظروف نادرة «الأداة/ الضحية» أو «الكرم». ولكن البخيل فى وجود الآخرين الذين ليسوا بخلاء يغدو متلقيا للفعل ـ أى الضحية ـ مما يسفر عن نادرة «البخيل = الضحية». وفى النهاية، قد يتفاعل البخيل والبخلاء الآخرون، ويشكلون جميعا بؤرة النادرة. وكلما حاول أحدهم التصرف التلقائى بوصفه بخيلا فإنهم يضطرون جميعا إلى اتخاذ الموقف المزدوج للأداة والمتلقى الذى يميز نادرة «الجماعة».



شكل رقم (١)

وبينما يصف هذا التحليل المبدئى العلاقة بين الفئات ودور البخيل بشقيه من حيث هو أداة ومتلق، فإنه يخفق فى تفسير الوظائف المورفولوچية المتنوعة الكامنة فى مجموعة النوادر بحيث لا نعرف ما الذى يميز نادرة «الكرم» عن نادرة «الأداة/ الضحية»، فكلتا الفئتين تتطابق فى الرسم البيانى، أما كيف يستطيع البخيل بطبيعته المتماسكة أن يؤدى مرة دور الأداة ويضطر فى مرات أخرى أن يؤدى دور الضحية، فإن علينا ـ كى نجيب عن تلك الأسئلة ـ إضافة عنصر آخر للتحليل. هذا العنصر هو حظر الرفض الصريح للكرم الذى لمسناه فى فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وعلينا إضافة بعد آخر يتعلق بوجود موقف يستدعى الكرم أو عدمه عندما يقوم البخيل بدور المضيف فى هذا الموقف، وتقوم شخصية أخرى بدور الضيف. وبإضافة هذا البعد الأخير نحصل على الجدول التالى:

الموقف



وبما أن فى فئة «الشىء» لاسبيل هناك للتفاعل مع الآخرين، فقد حذفنا هذه الفئة من الجدول؛ إذ عندما يعمل البخيل بوصفه أداة فى موقف يخلو من المخاطر، تتوفر له حرية الأداء. ويستتبع ذلك ظهور علاقة الأداة/ الضحية. ومما هو جدير بالملاحظة أنه عندما يعمل البخيل على تجنب الوقوع فى موقف يستدعى الكرم، كالحال فى بعض نوادر الأداة/ الضحية، فإن ذلك يتحقق، حين يختفى الموقف الذى يقتضى الكرم كما تختفى المحاذير. وكل ما يمكن أن يقال عن مثل هذه النوادر إن البخيل يحاول فيها تجنب المواقف التى من هذا القبيل حتى لايقع فى المحاذير. ولكن إذا وجد البخيل نفسه فى موقف يستدعى الكرم، إما لأنه دعى بعض الضيوف، أو لأن الضيوف قد مروا عليه فجأة، فعليه تجنب المحظور بابتداع الحيل التى تشكل الوظيفة الثانية فى نادرة «الكرم». وهناك وظيفة أخرى لموقف «الكرم»، وهو موقف قد يدفع البخيل إلى موقع المتلقى، كالحال فى نادرة البخيل الضحية، ذلك لأن المحظور الذى يقتضيه موقف الكرم يصيب البخيل بالعجز، خاصة إذا كان يفتقد حيلة مجدية تمكنه من استعادة دوره بوصفه أداة. ولو لم يكن البخيل فى موقف «الكرم» لتمكن بسبب استعداده من أن يرد الهجوم بفاعلية وجرأة على نحو يتحول بالموقف إلى نادرة من فئة «الأداة/ الضحية»، وحينذاك، يستعيد البخيل مكانته بوصفه أداة. أما فى المواقف التى تفتقر إلى الكرم، فقد يضطر البخيل لأن يصبح متلقيا نتيجة لتحرك الآخر ضده بأسلوب غير لائق؛ فيغدو البخيل متلقيا لفعل بخيل آخر، على غير ما عليه الحال فى موقف الكرم، حيث تضطره المحاذير إلى أن يصبح متلقيا، كما يحدث فى النادرة «الجماعية».

وعلينا أن نشير إلى أنه لو كان كل بخيل يضطر إلى تقبل دور المتلقى الذى يفرضه عليه بخيل آخر، فإن ذلك يستتبع أن كل بخيل يعمل بوصفه أداة أيضا.

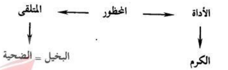
وإذا اتبعنا نموذج جريماس Greimasian أمكننا أن نخلص إلى أن هناك تضاداً بين فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وذلك بفعل القيود الاجتماعية التى يستدعيها موقف «الكرم» ويؤدى ذلك التضاد إلى خلق الثنائية التالية:

«الكرم» (فى مقابل) البخيل = الضحية.

كما يمكن وصف اختيار البخيل للأدوار على النحو التالي:

الأداة (فى مقابل) المتلقى.

وتدور هاتان المجموعتان من الثنائيات المتضادة حول قاسم مشترك هو ما يطلق عليه جريماس: «محور الدلالة» الذى يحدد الاختيارات المتاحة بالنسبة إلى الأدوار، ومن ثم يحدد الاختيار بين الفئتين المذكورتين. و يمكننا أن نبين هذه التفاعلات بالرسم البيانى:



ولو نجح البخيل فى تجنب المحظور أصبح الأداة، ونتجت عن ذلك نادرة من فئة «الكرم» أما إذا فشل فيصبح هو المتلقى، وتكون النتيجة نادرة من فئة «البخيل = الضحية».

وبإضافة البعد الأخير الذى يتمثل فى عنصر «الكرم» (عكس) «اللاكرم» للرسم البيانى السابق، يتبين لنا إلى أى مدى يمكننا تعريف كل وظيفة من الوظائف المورفولوچية على حدة، وكيفية إدماجها فى التحليل النهائى. ويختلف هذا البعد الأخير عن المنهج الذى يفرق بين الأداة والمتلقى، فى أننا لم نستمده من إطار تحليل سردى ذى خصائص عالمية أو مجردة. ذلك لأن الفئات المورفولوچية لا تظهر بفعل التحليل المنهجى الذى يطبقه على بعض الفرضيات القائمة التى يتم اختيارها عشوائيا ليتم تقسيمها بعد ذلك إلى مجموعات منطقية، فإن الفئات المورفولوچية تظهر بتعرف أنماط الوظائف المورفولوچية فى النص.

ويبين لنا ذلك، بدوره، صعوبة تعرف تلك الأنماط فى النص، لأنها بمثابة حقائق تسبق كتابته، وتشكل الهيكل الذى يقام عليه بناؤه.

هوامش الترجمة *:

* لم نترجم هوامش البحث لأنها لا تهم سوى القارئ بلغة أجنبية.

أولاً : استعنا فى الترجمة بكتاب البخلاء للجاحظ، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩.

ثانياً : استعانت الباحثة فى دراستها بالمنهج الذى استحدثه فلاديمير بروب Vladimir Propp فى كتابه **مورفولوجيا القص الشعبى The Morphology of the Folktale** الذى كتبه عام ١٩٢٨، وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٦٨ عن Austin: The University of Texas Press . وبروب هو أول من درس بناء القص الشعبى، والمقصود بالدراسة البنيوية كيفية تشكيل القص بوصفه متعاقبة من الوظائف. وكانت دراسة القص الشعبى قد اقتصرت، قبل ذلك، على دراسة الموضوع. وعنصر «الوظيفة» هو أهم إسهام أضافه بروب. وهو يعنى بالوظيفة فعل الشخصية. وقد تختلف الشخصيات ولكن الوظائف لا تختلف. ولذلك عرف الوظيفة بأنها «تحديد فعل الشخصية حسب مدلول هذا الفعل فى تطور الحدث» (**مورفولوجيا القص**، ص٣١) ذلك لأن أهمية الفعل تنفصل عن الشخصية التى تؤديه. فإذا قلنا مثلا: «اغتصب التنين الأميرة»، فإن الفعل هو الاغتصاب، ومن ثم فالوظيفة هنا هى لاغتصاب، وهى تظل دون تغير، سواء كان المغتصب تنينا أو غولا. فالوظيفة تمثل الفعل ولكن بعد تجريده من الفاعل. انظر: Fadwa Douglas-Malti: **Structures of Avarice** pp. 22-23.

ثالثاً : قامت الباحثة بتعديل النموذج الذى اقتبسته عن بروب وكلود بريمون لأنهما طبقا منهجهما على القص الشعبى، وهو سرد روائى ممتد ويؤلف سلسلة من الوظائف المتنوعة. أما فى البخلاء فالنوادر قصيرة، وتقتصر على وظيفة أو وظيفتين على الأكثر فى كل موقف. لذلك يسهل تبين الدلالة الوظيفية لأى فعل بالرجوع إلى وظيفة مماثلة فى نادرة أخرى. انظر: **Structures of Avarice** p. 26 .

الحيوان
بين المرأة والبيان
قراءة فى كتاب البيان والتبيين

ميجان الرويلى*

عقل المرء مدفون فى لسانه (١:٩٦)

تحاول هذه القراءة تقصى النصوص التى تظهر فيها المرأة ولملمة أشلائها المتناثرة فى كتاب «البيان والتبيين»، ثم جمعها فى نص له دلالاته وإيحاءاته التى تتشابك مع عناصر البيان المختلفة كمفهوم الفحولة والعى واللسان. وهى تطمح بذلك إلى إظهار نص المرأة من خلال ربطها بمفاهيمه المختلفة وبالحيوان (الكائن الحى وليس الكتاب)، مما سيؤدى إلى إبراز النمطية المنظمة التى تظهر فيها المرأة. لعل ما يخفى مثل هذا النسق المطرد هى الغفلة عن قراءة الكتاب من خلال مقولة البيان الأساسية، مقولة: لكل مقام مقال. فلو تتبعنا هذه المقولة النصوصية واستخدمناها فى قراءة النصوص التى تظهر فيها المرأة فى الكتاب، لاتضح أن المرأة تستمد دلالتها «بالمجاورة»، أى من خلال السياق النصوصى الضيق الذى ترد به، ثم ترتبط بالسياق البيانى العام الذى يكاد يغرقها بالاستطراد والإسهاب. ولسوف نجد أن الحيوان (الفحل) وعيوب البيان والمادية الجنسية هى أبرز السمات المسيطرة على نص المرأة (الجارية) فى معظم الأحيان. ولما كانت القراءة تعتمد مبدأ المجاورة مدخلا للنص، والجاحظ يصر على أن «العشق داء لايمكن دفعه، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة»، فإن القراءة نفسها لن تستطيع دفع داء الإسهاب والاستطراد الذى يلم بها عن قرب.

لست هنا بصدد تقويم الجاحظ ولا الحكم له أو عليه، فهو فى البيان «فحل لا يقرع أنفه»، وفى العلم بحر لا ينضب. فلقد شهد له الأولون والآخرون. ولعل فى شهادة ابن خلدون مايغنى عن تسجيل شهادات الكثير غيره؛ إذ امتدحه واعترف له بالأسبقية، فجعله ثالث أربعة يعدّون على أصابع اليد الواحدة:

«وسمعنا من شيوخنا فى مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهى

* قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الملك سعود، الرياض.

أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي على القالي البغدادي، وماسوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها» (المقدمة،٢ ٦١٢).

ولعل شهادة أبي هلال العسكري لاتسبق شهادة ابن خلدون وحسب ، وإنما هي تفصيل لما أجمله، إذ يقول إن أشهر كتب البلاغة والفصاحة هو:

«كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (وهو) لعمري كثير الفوائد، جمع المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة وما حواه من أسماء الخطباء البلغاء، وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته المستحسنة ...» (الصناعتين،١٣).

ولقد حظى الجاحظ باهتمام الباحثين والدارسين حتى إن المرء ليفقد الأمل في أن يأتي بجديد لم تأت به الأوائل. لكن الجاحظ نفسه ينقض هذه المقولة عمليا كما يصرّ على بطلانها الكثير غيره (انظر ابن رشيق، العمدة،١ :٩١). على أن الأولين والآخرين اشتكوا من تداخل أبواب الكتاب واختلاط مادته، ومن انعدام المنهجية الصارمة، ومن قلة الاهتمام بفصل مادة الكتاب بعضها عن بعض. فأبو هلال العسكري يستدرك امتداحه للجاحظ قائلاً:

«إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة، مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح الكثير»[١٣] .

أما حمادى صّمود ـ وهو من المتأخرين الذين أولوا البلاغة والبيان عناية فائقة وجهدا هائلا ـ فيرى أنه:

«لارابط بين هذه المادة إلا مكانتها في البلاغة واستغلال المؤلف لها لتبيان وجوه البيان، حتى لكأن الكتاب، من بعض الوجوه، مختارات تتخللها أحكام نقدية» (صمّود، ١٥٤).

ولئن عزا بعضهم هذا التداخل إلى أسلوب الجاحظ المتسم بالاستطراد والإسهاب، فإن بعضهم حاول أن يفسّره بالإحالة على سوء صحة الجاحظ البدنية، فمرضه سبب له، كما يقول محمد عفيف الزعبي في مقدمته لكتاب البخلاء :

«آلاما مبرحة كانت تضطره إلى إملاء كتبه بدلاً من كتابتها بنفسه، وتضايقه، فلا يستطيع أن ينظمها ويرتب خطتها وينقحها كما يريد» (٧ ــ ٨).

ولئن اتخذ العسكري من هذه السمة الواضحة ذريعة يجيز بها لنفسه التأليف في موضوع سبق إليه، فإن صمّود أيضا يتخذها سبباً لإثبات مادة البلاغة وترابطها عند الجاحظ. أما سمة التداخل في (البيان والتبيين) فيعزوها إلى بيئة وظروف وجدّة الموضوع ضمن الثقافة العربية الإسلامية وإلى انتماء الجاحظ الإيديولوجي، حتى إن صمود يربط ربطاً مباشراً بين منح الجاحظ «للمتكلم أهمية قصوى» في موضوع البلاغة التي يجب أن تعنى بالأسلوب والتركيب اللغوي وبين «اعتزالية» الجاحظ؛ فأهمية المتكلم تأتي نتيجة خلط الجاحظ بين الخطابة والبلاغة ، لتوظيف الاثنين سياسيا في الدفاع عن مبدئه، ولذلك فهي نتيجة حتمية لالتزام الجاحظ «السياسي». وهكذا:

«متى نظرنا إلى المسألة من هذه الزاوية ... وقفنا على السبب العميق الذى نبهه إلى تشعب العملية اللغوية، وجعله يبوئ المتكلم المنزلة التى رأينا» (صمود، ٢٥٨).

قد لانحتاج ـ كما احتاج صمود ـ إلى الخروج عن إطار اللغة والبيان والتبيين لتفسير ظاهرة أهمية المتكلم فى كتاب يعنى بالبلاغة والفصاحة، بل علينا أن نقرأ الكتاب بعناية دقيقة، وباهتمام شديد، خاصة ما يتعلق بالفصاحة وبالخطيب، وأن نعنى أيما عناية «بمجاورة» مايستدل به ويعلق عليه من بيان العرب؛ إذ إن الجوار والمجاورة من أهم الوسائل النصوصية التى تبلور المعنى، بل تفضحه. وهذا ليس طرحا جديدا لم تنتبه إليه جهابذة العلم والبيان، إذ إن السياق من أسس اللسانيات المعاصرة؛ وما اهتمام الجاحظ نفسه بمقولة «المقام والمقال» وتركيزه على «الألفاظ/ المعارض ـ المعانى / الجوارى» إلا إشارة صريحة لأهمية «المجاورة» الزمانية / المكانية. وهو على أية حال الذى قال ـ فى كتاب «القيان» (رسائل الجاحظ، ٧٧) ـ: « العشق داء لا يملك دفعه ، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة».

وبرغم أن الأبواب والطرق والمسالك فى كتاب (البيان والتبيين) طويلة ومتعرجة، تختلط أحيانا وتتقاطع أخرى، فإنها جميعا واضحة المعالم، تحمل بيانات صريحة بليغة. ولعل طريقنا الذى سنسلكه من أوضحها وإن كثرت منعرجاته أو حتى إن اختفت أحيانا علاماته، فنحن سنسير على جادة أسسها الحيوان فى كتاب ليس له علاقة بأعاجم الإنس، ناهيك عمن لا يملك أدوات النطق، ثم سارت عليها قبلنا المرأة. ونحن سنتبع أثر الاثنين، ونقف معهما فى كل استراحة، ونميل مع دربهما عند كل انحناءة، نبحث عن «سر» البيان والتبيين مع كل أنثى وفحل، لعلنا بذلك ننظم أشتات المعلومات «الموسوعية» التى طالما شكا من انفراط عقدها الأولون والآخرون. ومن أهم معالم طريق البيان والتبيين التى سنسترشد بها ثلاثة: الحيوان، ثم المرأة وهى تخطو على جادة عبّدها الحيوان فتبعتها الفحول(ثالث المعالم) عن بعدٍ وعن قرب. وبرغم وفرة وغزارة ما كتب عن الجاحظ وعن كتابه هذا بالذات، وتعدد المسالك التى تناولت موضوعاته وفكره، فإنها أغضت عن المرأة وكفّت أقدامها عن جادة الأنثى، إما تعففا وحياء وإما «تهميشاً» لها، خاصة أن الكتاب يدور حول كثافة البيان والبلاغة، التى لعلها حجبت رؤية الأنثى وهى تقتفى حيوانها.

ولنا فى أسلوب الجاحظ ومنهجه فى التأليف خير معين، فسنجمع أشتات الأنثى والحيوان لندخلهما معاً فى باب البيان والتبيين، وكثيراً ما سهل لنا الجاحظ نفسه هذا الغرض. وإذا كان هو يفصل ويدمج، ويضع نصا على نصٍ، فإننا بدورنا سنتعامل مع كتابه بالطريقة نفسها فنفرد وندمج، وسنجد أننا لسنا والجاحظ وحدنا، بل إن مجانينه وعقلاءه يفعلون ذلك (نحن لا نومئ إلى غير البيان والتبين) . ولسوف نحتفر المرأة مثلما يحتفر الجاحظ شواهده وأدلته، ولسوف نضع نص المرأة على نص البيان، وهما نصان يرتبطان كما سيتضح «عضوياً»، بل لعلهما يتبادلان المواضع . غير أن هذه المبادلة والمعاظلة لا تعنينا هنا، وإنما سنسلط الضوء على المرأة التى طالما أهملها (البيان والتبيين) وربطها بالعجمة والهامشية، حين سلبها لسانها.

واللسان فى (البيان والتبيين) على قدر هائل من الأهمية، بل لعله كذلك فى الثقافة عموماً . فالجاحظ نفسه يختتم باب اللسان بمقولة: «عقل المرء مدفون فى لسانه» ، ثم يورد فيما بعد علاقة العقل باللسان حينما يروى عن زياد قوله : «ما قرأت كتاب رجل قط إلا عرفت عقله فيه» (٢: ٤٧) . يستشهد بعدها بمقولة يحيى بن خالد الذى يقول: «الكتاب يدل على مقدار عقل كاتبه»(٢: ٥٠) . ولقد اضطردت هذه الحكمة فى

الثقافة العربية شعرا ونثراً ؛ فليس الإنسان أبداً جسداً، وإنما هو لسان وقلب فقط:

- «لسان الفتى نصف ونصف فؤاده/ فلم يبق إلا صورة اللحم والدم».

فلا غرو أن ينثر ابن رشيق هذا المعنى حين يقول مقرراً: «وأيقنت أن صورة الإنسان، فضلة على القلب واللسان، وأن استحقاقه للفضل، إنما هو من جهة النطق والعقل» بل إنه يزعم أن « العرب أفضل الأمم، وحكمتها أشرف الحكم، لفضل اللسان على اليد، وامتهان الجسد» (١٨ ـ ١٩) (انظر البيان والتبيين،١ : ٣٩).

قد تكون هذه معلومات مكرورة ومصادرات مسلمة، لكن مما ليس من المسلمات والمصادرات بشيء هو أن «الفتى» ينفرد بامتلاك اللسان والعقل بل والفؤاد! أما الأنثى فتنفرد بـ «فضلة» « اللحم والدم» ، بالجسد وامتهانه ، على الأقل في (البيان والتبيين). ومن هنا، كان علينا أن نولي هذا «الإنسان» الأعجم بعض الاهتمام حتى نستطيع على الأقل تمييز البيان من منطلق آخر، عسى أن نرى علاقة «الفحل» بالحيوان، وعلاقة التبيين بهذا المخلوق العجيب. فالجاحظ يتفق مع صاحب «المنطق» في أن حدّ الإنسان هو «الحي الناطق الميت» (١ :٤٣) ؛ والنطق والبيان هما الأساسان المتينان لتمييز الإنسان لا بيانيا ونوعيا فحسب، بل اجتماعيا وطبقياً، كما أن هذه الأسس هي التي تميزه عن «الحيوان الأعجم». وبرغم أن هذا الحد يأتي متأخرا نوعا ما في كتاب الجاحظ، فإن الإرهاصات تشير إليه وتهيئ له منذ أولى كلمات الكتاب. وعندما يأتي للموضوع فإن الجاحظ نفسه يخبرنا (كما سنرى) أنه إنما أرجأه قصدا و«تدبيرا» ، وسيكون لنا معه، عندئذ، شأن مهمّ.

وأول ما يستهل الجاحظ كتابه يستهله بالتعوذ من «العيّ» ، ويرى أن هذه المفردة تضاد وتناقض البيان. ولذلك فهو يوليها جل اهتمامه، فيسهب في الحديث عنها ويفرد لها الصفحات تلو الصفحات المتخصصة ـ إضافة إلى المواقع التي تأتي بها عرضا، وما أكثرها ـ مبينا سوءها في الخطباء المفلقين والشعراء «الفحول». ولا يترك شاهدا إلا ويورده للتدليل على دونيتها ورداءتها. وللوهلة الأولى قد يظن المرء أن مثل هذا التناول أمر طبيعي في بيئة تعتمد في كثير من أمورها على اللسان وخطابته، إلا أن الأمر يدعو حقا للعجب عندما نتتبع علاقة «العي» ببيئته داخل كتاب الجاحظ، إذ نجد أن أهم وأبرز هذه العناصر البيئوية اثنان : المرأة والحيوان.

فأول ما يلحظه القارئ أن الجاحظ كلما استطرد وأسهب (وهما خصيصتان ينفرد بهما أسلوبه) ثم عاد لموضوعه يجده يعود ليؤكد علاقة المرأة بالعي، وكلما عرض للمرأة بحال لابد أن يجد الحيوان قريبا في الجوار. فأول مايزعمه الجاحظ هو أن الله سبحانه وتعالى «ضرب... مثلاً لعي اللسان ورداءة البيان حين شبه أهله بالنساء والولدان» (١ :٧)، ثم يسهب ويستطرد على مدى ٣٣ صفحة إلى أن « يرجع بنا القول إلى الكلام الأول فيما يعترى اللسان من ضروب الآفات» فلا يجد الجاحظ خبراً يستحق الابتداء به إلا مأساة امرأة أبي رمادة: « قال ابن الأعرابي: طلّق أبو رمادة امرأته حين وجدها لثغاء وخاف أن تجيئه بولد ألثغ»(١ :٣٤). وهنا، لعلنا نتعجل ماسوف نتطرق له فيما بعد من علاقة الكلام والحصر وعيوب البيان بالطلاق ومآسي الأنثى. فحادثة أبي رمادة سوف تتكرر وإن اختلفت المناسبات واختلف الأشخاص، لكنها جميعا ستتمحور حول مشكل البيان. فاللثغة وفساد أدوات مخارج الحروف من أشداق وأسنان ولهاة وغيرها كلّها مما يصيب أداة الفحولة بالعطب، بالعي. والعي بدوره صفة للحيوان لا للإنسان الذي قد تتأثر فحولته بأدنى الأسباب. فالجاحظ يدلل على صدق مقولته بما عقد من مقارنة بين خطيبين؛ حيث اختار حادثة غاية في الدلالة العضوية على المرأة: «قال خلاد بن يزيد الأرقط خطب الجمحي خطبة نكاح

أصاب فيها معانى الكلام وكان فى كلامه صفير» لكن زيد بن على بن الحسين فاقه و« فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير» (١ :٣٤).

ولا يقف العى أو مسبباته عند حد النكاح ولا عند علاقته بالحيوان، بل إنه يستشرى فى الكتاب كما يسرى المثل السائر، ربما لأن الحيوان وارتباطه بالمرأة، وارتباطها هى بالعى، يبقى مستمرا على مدى أجزاء الكتاب الثلاثة. ولعل أجمل الأمثلة البيانية التى يسوقها الجاحظ، والتى تربط فى آن العى بالحيوان وبالمرأة، هو النخاس وامتحانه للجوارى. ويجب أن نستحضر أولا معنى النخاسة التى كانت فى أصل الكلمة تستعمل لوصف تاجر «الدواب» ثم أصبحت تصف أيضا (بل لعلها اقتصرت على) تجارة الرقيق، خاصة الأنثى. فماذا يفعل تاجر البهائم ليميز التجارة الرابحة من الخاسرة؟ يقول الجاحظ: «والنخاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية وأهلها يزعمون أنها مولدة بأن تقول «ناعمة» و«شمس» ثلاث مرات متواليات» (١ :٤٠). لعل هذه الأهمية تكمن فى قدرة المولدة على البيان وليس على المتعة والإمتاع، ومن هنا جاءت أهمية الاختيار كما حصل فى حادثة أبى رمادة. ثم إن اتهام الأنثى لا يقتصر على بيانها بل إنه يهيئ للاتهام الجنسى حيثما حلّت؛ فقد «رأى رقبة بن مصقلة العبدى جارية عند العطار فقال له: ماتصنع هذه الجارية عندك. قال: أكيل لها حناء. قال: أظنك والله تكيل لها كيلا لايأجرك الله عليه» (٢ :١٥٨).

فالنخاسة وأسواق الجوارى لاتقف عند حد تمييز الغث من السمين، ولا عند كونها مولدة أو غير مولدة، بل تحيلنا مباشرة إلى علاقة البيان بالمرأة وبالجنس وعلاقتها من ثم بالحيوان، ولعلنا لا نكاد ننسى علاقة الفصاحة بالفحولة وعلاقة الفحولة بالبهائم ،وكيف استعيرت هذه الصفة غير البلاغية بكامل إيحاءاتها الجنسية لتصف بلاغة القول وفصاحة اللسان، التى لابد أن تحمل فى طياتها جزءا من أصل الاستعارة الجنسية. وليس غريبا أن تكون أحد الأمثلة السائرة عن الكلام الفصيح التى ما زالت الثقافة تجترها حتى اليوم هى كلمة عبد الحميد بن يحى الكاتب: «خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكراً» (عباس، ٢٩٠) (١). وأمثلة الجاحظ التى يوردها ويتندر بها على أنها غاية فى البيان أو دليل دامغ على العى لا تكاد تخرج عن هذا الإطار. ولما كان البيان ينحصر فى البلغاء الفحول وأنه سبيل للرفعة الاجتماعية، كان لزاما أن يتسم خطابه بالطبقية الاجتماعية، فبينما لا نجد عيا ولا نجد امرأة رفعها بيانها، فإننا نجد فى المقابل الكثير من الفحول الذين ارتفعوا طبقيا عن طريق فصاحة ألسنتهم، فهذا الوليد بن عبد الملك يكافئ غيلان بن مسلمة الثقفى لحسن بيانه فى تأبين عبد الملك وحسن تهنئته للوليد بالخلافة؛ فالوليد لا ينسى بعدما انتهى المتكلم أن يسأله: « فى كم أنت. قال: فى مائة دينار. قال : فألحقه بأهل الشرف» (٢ :١٠٣). وهذا أبو واثلة إياس بن معاوية يأتى «حلقة من حلق قريش فى مسجد دمشق فاستولى على المجلس ورأوه دميما باذ الهيئة قشفا فاستهانوا به فلما عرفوه اعتذروا له وقالوا الذنب مقسوم بيننا وبينك، أتيتنا فى زى مسكين تكلمنا بكلام الملوك» (١ : ٥٥). لابد أن يكون الذنب مقسوما بين الاثنين، فهو قد خالف العرف البيانى الطبقى، وهم لعدم موافقة المقام للمقال لم يتنبهوا إلا بعدما أبان (والجاحظ يعقد بابا لمن لاتدل هيئته على حسن بيانه، لكننا سنجد أن هيئة المرأة الجسدية هى بيانها).

وإذا اتبعنا الجاحظ نجده يحرص على إيراد النوادر والأمثلة السائرة التى تدور حول الجنس، ونجده أيضا يربطها غالبا (إذا كان الخطيب ليس من أهل الشرف) بطبقة العامة والسوقة؛ خاصة تلك الأمثلة والنوادر التى تصرح تصريحا فاضحا بموضوعها. حتى عيوب اللسان الخلقية تتسلسل طبقيا (١ :٨ ــ ٢٤ خاصة ٢٢).

فهناك اللثغ الشريف الذي يوجد في الأشراف، بينما المرتبط بالعامة والسوقة ليس منه الشريف أبدا. ولطالما كانت هذه هي حالهم وحال عيوبهم، فإن الجاحظ لا يورد من أمثلتهم إلا ما يجسد دونيتهم وطبقتهم الاجتماعية، على عكس ما يعتبره من سوء بيان في طبقة الأشراف. ومن هنا نجد اختيار الجاحظ لأمثلته يتبع منهجا صارما في مواءمته بين تطابق المقال والمقام. فهو حالما ينتهي من "العيوب الشريفة" (المفارقة لاتحتاج إلى تعليق) ينتقل بكل يسر وسهولة إلى «لكنة العامة ومن لم يكن له حظ في المنطق». والمثال الذي يورده في هذا الصدد يكاد يبوح ببنية البيان التحتية؛ فالدليل على دونية العامة ومثلهم الأعلى هو مولى زياد «فإنه مرة قال لزياد: اهدوا إلينا همار وهش يريد حمار وحش. قال زياد: وأي شيء تقول ويلك! قال: اهدوا إلينا إيراً يريد عيراً» (١: ٤١). أما مثل الجاحظ الآخر على «لكنة و عي» العامة فلا يقل وضوحا ولا بيانا عن سابقه. فها هي «أم ولد لجرير بن الخطفي» تقول «لبعض ولدها: وقع الجردان في عجان أمكم. أبدلت الذال دالاً ووضعت الجيم وجعلت العجين عجان» (١: ٤١). لن ندرك أن أم هذا الولد قد عصت نصيحة الفحل في التزام الصمت إلا في الجزء الثاني فافتضح أمرها؛ إذ يكمل الجاحظ هناك بقية القصة فيقول: «وكانت أم نوح وبلال ابني جرير أعجمية، فقال لها: لا تتكلمي إذا كان عندنا رجال» لكنها قالت ما قالت (٢: ١١٠). ولسوف ندرك أيضا أن «الصمت» أو «السكوت» ليس مقصورا على الأعجمية (كما يوحي به تعليل الجاحظ)، بل إنه يعم النساء جميعا. ولئن أتت المرأة والحيوان في هذين المثالين على أعقاب بعض، فإن هذه الطريقة ستستمر متصلة في كتاب (البيان) بالجنس وبالعي، ولسوف تضطرد هذه الصلة سواء كان السياق دليل عي أو بيان.

وحين نلاحظ ارتباط عي اللسان بالمرأة والحيوان لابد أن نقر بأن العي يجب أن يتنزل منزلة دونية مقارنة بالبيان والفصاحة. ولا شك أن هذا يتناسب تماما مع أطروحة الجاحظ التي تعنى أولا وأخيرا بالبيان والبلاغة. إلا أننا في المقابل نستجوب علاقة المرأة بالبيان وبالحيوان وبالعي، وهي علاقة لا تكاد تتناسب إطلاقا مع هذا الطرح (الجاحظ لا يتمثل بالخنساء إلا نادراً جدا، (٢: ١٣٩، ١٩١، ٣: ١٠٣). وإذا صدقت مقولة: «اختيار الرجل قطعة من عقله» (١: ٤٣، العسكري، ١١) والتفتنا إلى اهتمام الجاحظ بانتقاء أمثلته وشواهده، وكيف أنها تكاد تعكس موضوعها وطبقتها الاجتماعية، فإننا حتما سنستغرب اختيارات الجاحظ لأمثلته وشواهده التي تبرز فيها دونية المرأة للعين المجردة. فبينما يستهجن الجاحظ عيوب البيان عند الرجال نجده يمتدح هذه العيوب لدى النساء؛ ولما كانت عيوب اللسان وعيّه تضع من قيمة الفحل (مما جعل الموت عنده أهون من العي [١: ٤])، فإن هذه العيوب هي التي ترفع «قيمة» المرأة؛ ولذلك فبينما يرى أن مثابرة الفحل وكده في طلب البيان ضرورة قصوى مهما تضاءلت الفرص (١: ١١٢)، فإنه يرى في عيوب البيان زينة وحلية للمرأة. فهو بعد أن يحمل على اللحن مثلا لا يجد بدأ من أن يستثني ليقول:

«واللحن من الجواري الظراف ومن الكواعب النواهد ومن الشواب الملاح ومن ذوات الخدور الغرائر أيسر وربما استملح الرجل ذلك منهن... إذا كان اللحن على سجية أهل البلد. كما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثة السن ومقدودة مجدولة فإذا أسنت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح...» (١: ٨١ ـ ٨٢) (٢).

في هذا النص لا يستثني الجاحظ أحدا من النساء، بل إن عيوب البيان مقبولة منهن جميعا، ولعله يحضهن على التحلي بهذه العيوب. ويبدو هنا أن النساء طبقة واحدة على عكس الفحول الذين يتدرجون طبقيا حسب

فصاحتهم وبيانهم . وهذا لا شك يؤكد أن مقياس بيان الأنثى يختلف عن مقياس الفحل لاختلاف تركيبهما البيولوجي : الفحل له لسان والمرأة لها جسد . ومثلما ترتبط فحولة الرجل بلسانه ترتبط كذلك بلاغة المرأة عضويا بقدها وسنها . ولهذا فالأنثى في كتاب (البيان والتبيين) لا تحتاج إلى لسان الفحولة كما لا يحتاج الحيوان إلى بيان، وكلاهما على أية حال يؤدي خدماته للفحل بطريقة أو بأخرى ، وهذا ما يهيئنا له الجاحظ في نص سنحاول إرجاءه إلى حين .

وإذا عدنا إلى قضية عيوب البيان عند المرأة نجد نصوصا أخرى لا تفارق هذه الرؤية ، فهو بعد حديثه عن مساوئ اللحن عند الرجال ، يورد قول:

«بعض الشعراء في أم ولد له يذكر لكنتها :

أكثر ما أسمع منها في السحر

تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر

والسوأة السوآء في ذكر القمر

لأنها إذا أرادت أن تقول القمر قالت : الكمر». (١: ٤١؛ انظر ، ١ : ٩٢، ١٢٧)

(لعل هذا الشاعر فحل لا تاجر ، فهو لم يختبر هذه الجارية حين ابتاعها كما يفعل النخاس المجرب) . فمهمة هذه الجارية هي مهمة الأنثى عموما ؛ أي أن تحفظ بيانها لحين السحر وللكمر (والحادثة طريفة تتعلق بمعنى الكمر ويستدل بها ابن قتيبة في كتابه أدب الكاتب ، انظر ابن قتيبة، ٣٧٩) . ولا يقتصر الجاحظ على رواية «الكمر» واستشهاده بهذه الحادثة، بل يتبعها شاهدا آخر يجمع بين المرأة والحيوان جمعا يكاد يكون عضويا. يقول:

«قال ابن عباد: ركبت عجوز سندية جملا فلما مشى تحتها متخلعا اعترها كهيئة حركة الجماع، فقالت: هذا الذمل يذكرنا بالسر. تريد أنه يذكرها بالوطء» (١ : ٤١ ـ ٤٢).

وطالما ارتبط العي بالمرأة والبيان بالفحول؛ فهل نستغرب والحالة هذه أن يعرض الفحل لكل «عيية» لسان، بل لابد أن تركب هذه العجوز العجماء حيوانها لكي تتخلع بها حتى تتهيج. حقاً ليس غريبا أن تكون صاحبة الحادثة أنثى وعلى حيوان، ولذلك لن يكون من المستغرب أن يعرّف البيان على:

«أنه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان» (١ :٤٢).

هذه لا شك معركة وهتك حجب وكشف أقنعة ولا يستطيعها إلا الفحول .

وليس الأمر مقصورا على النوادر والملح بل إنه يجاوزها إلى صميم الجوهر البياني ذاته ؛ فيجدر بنا هنا أن نتتبع نصيحة الجاحظ التي يحض القارئ على التمسك بها في باب يصر فيه على أنه :

« قد صارت الألفاظ في معنى المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري، والقلب ضعيف وسلطان الهوى قوي ومدخل خدع الشيطان خفي» (١ : ١٤٢).

وما دمنا نحن مع الجواري في معارضهن فلا بد أن يكون تاجر الدواب غير بعيد. والجاحظ إذ يخلص إلى هذه النصيحة فإنه أيضا شديد الحرص على تفصيل الكلام وتتبع شوارده. فهو قد أشار سابقا إلى أن :

«جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لاتنقص

ولاتزيد... اللفظ ثم الإشارة، ثم العقـد، ثم الخط، ثم الحال وتسمى نصبة»(١ : ٤٣).

لعل هذه هى حقـا حقيـقـة الأمـر، لكن وصف الجاحظ لهذه الأصناف يستحضر المرأة إذ «لكل واحدة من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها وحلية مخالفة لحلية أختها» (١ : ٤٣). لا شك أن الجاحظ كان يهيئنا بهذا الوصف ـ الذى يأتى متقدما نوعا ما فى الكتاب ـ للجوارى فى معارضهن. كما أنه يربط هذه الأصناف بأهميتها الطبقية والمعرفية مما يشير إشارة واضحة لا إلى دونية المرأة والحيوان وحسب، إنما إلى خدمة المعانى وتزيينها، تلك العملية التى سينهض بها الفحل فى المحافل، ولن ندرك هذه العلاقة العضوية بين المرأة والبيان إلا بنظرة استرجاعية. والجاحظ يعتذر هنا عن تأخيره هذا الباب الذى كان يجب أن يأتى فى «أول الكتاب ولكنا أخرناه لبعض التدبير»(١ : ٤٣). فما هذا التدبير؟ يخبرنا الجاحظ بأنه شىء كان دائما يومئ إليه: إنه دونية العى وما يرتبط به وأهمية البيان وصلته بالعلم والعقل:

«قالوا البيان بصر والعى عمى. كما أن العلم بصر والجهل عمى. والبيان من نتاج العلم والعى من نتاج الجهل»،

إلى أن يصل إلى:

« ليس لعىّ ولا لمنقوص البيان بهاء ولو حك بيافوخه عنان السماء»(١ :٤٣).

هذا إذن هو التدبير ! لا مكان لعى فى بيئة (البيان والتبيين)، وهو منفى لفقده لسانه. فالمرأة والحيوان لا مكان لهما هنا! والجاحظ يخلص إلى هذه النتيجة بعد أن يتقصى الدلالات الخمس، فدعنا نتتبعه. ومادام اللفظ هو وسيلة الفحولة والرفعة الاجتماعية ودليل العلم والعقل، فإن الإشارة لا تقل عنه. وما إن يصل إليها فإنه لا يجد بديلا عن الأنثى وشواهدها، مما ينجم عنه تقديم الإشارة على اللفظ خاصة فى مناحى «خاص الخاص». فكيف تتسلل الأنثى إلى خاص الخاص؟ إن أول أمثلة الجاحظ على الإشارة هو:

«أشارت بطرف العين خشية أهلها
إشـارة مـذعـور ولم تتكلمِ
فـأيقنتُ أن الطرف قـال مـرحبًا
وأهلا وسـهلا بالحبيب المتيم»

أما شاهده الثانى:

«وفى العين غنى للمـــــر
ء إن تـنـطـــق أفـــــواه»

وغير هذه الإشارات المذعورة الكثير، ولهذا فهو يقرر أن هذا «باب تتقدم فيه الإشارة الصوت»(١ : ٤٤). والعجيب فى الأمر أن الجاحظ يهذه الأمثلة والشواهد المشبعة بالأنثى يمهد لما يسميه «المرفق الكبير»، بمعنى أن الإشارة:

«مرفق كبير ومعونة حاضرة فى أمور يسترها الناس من بعض ويخفيها الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خـاص الخـاص ولجـهلوا هذا البـاب البته»(١ :٤٤).

إذن المرأة تسللت من باب الإشارة خدمة لخاص الخاص!

أليس غريبا أن يرد هذا الستر والحجب فى كتاب يشيد بأهمية البيان وفضله على العى والحصر، وكيف أن البيـان فى معـركـة محتـدمـة لكشف قناع المعانى (الجوارى) وهتك الحجب؟! ثم أليس من العجيب أن يرتبط خاص الخاص بشواهد تنضح جنسا؟! لا يقف

الجاحظ عند شواهده و أمثلته كما هى حاله فى مواضع أخرى، بل يمضى ليجعل ارتباط الإشارة بالجنس ارتباطا لا يقبل الشك والجدل. فبرغم ما للصوت من أهمية، وبرغم كونه « الجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف» ، فإن «حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان». إلى هنا وتحليل الجاحظ مقبول ومعقول، وما زال اللسان يحتل صدارة البيان، غير أن الجاحظ يضيف إلى ما سبق عبارة تعد ذروة الدلالة التى ستعيد لنا صورة النواهد الكواعب الشواب وصورة العجوز السندية:

«وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذى يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتفتل والتثنى واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور» (١: ٤٤-٤٥).

هذا هو إذن البيان الجسدى العضوى الذى لا يحتاج إلى لسان. وبما أن الجاحظ قد استحسن عيوب البيان فى الأنثى، فإن الأنثى ستكون على صلة وثيقة بالإشارة: لكون الإشارة لغة جسدية وليست لغة البيان اللسانى. ولعل هذا ما يفسر استشهاد الجاحظ بأمثلة تدور حول الأنثى وهو يحاول إثبات أهمية الإشارة وارتباطها بخاص الخاص. وهكذا فالأنثى لا تحتاج إلى لسان أو بيان طالما هى كاعب ناهد؛ فلسان حالها هو جسدها؛ وهذه الحقيقة هى التى مازلنا نحاول إرجاءها إلى حين، إذ إن الإشارة ليست هى الوحيدة التى تخفى وتستر، بل إن هنالك بيانا وتبيينا يشاركان الإشارة هذا الستر والحجب: كتاب الجاحظ بأجزائه الثلاثة لا يحجب المرأة وبيانها وحسب، بل إنه ينفيها إلى بيئة أخرى مغايرة، وحتى نكشف هذا الحجب لا بد أن نتتبع أسس البيان كما يرسمها الجاحظ، ولسوف نجد أن هذا النفى منظم متسق، يكاد يكون برنامجا محكم التخطيط.

والمتتبع لطريق بيان الجاحظ يجده يدور حول خير الكلام والفصاحة على مدى عشرين صفحة ثم يتوقف فجاءة ليعود للأنثى والحيوان، يعود ليحدثنا عما « يقال فى الفحل». ومع الفحولة وعلاقتها بالبيان تأتى صورة نقيضها التى تكتسب قيما دونية. والحقيقة أنه تبرز هنا علاقة البيان بالفحول وعلاقة المرأة بالحيوان وبالعى. ومادام يتحدث عن الفحولة فلا بد أن تكون العملية الجنسية هى الأساس، والمثل الذى يورده الجاحظ - على سعة علم ابن بحر - لابد أن يبوح بهذه الحقيقة، وبأن العى هو فشل هذه العملية، وهو لا شك سبب تعوذ الجاحظ منه وسبب كرهه له. يقول ابن بحر: «ويقال فى الفحل. إذا لم يحسن الضراب جمل عَيّاياء وجمل طباقاء». فعملية الضراب هى نفسها عملية الخطابة، من يحسنها فهو فحل ومن لا يجيدها فهو عىّ. لكن ما علاقة المرأة بهذا؟ فهى ليست فحلا يطلب منه حسن الضراب، ولا هى حيوان لا ينطق! علاقتها تكمن ليس فى أنها جزء من عملية الضراب وحسب، بل إنها هى مصدر كلمة «العى». فالجاحظ على سعة علمه وحسن اختياره وتدبيره لم يجد فى زوايا ذاكرته ولا فى أوراقه أى دليل على الفحولة سوى ما احتفره من الجاهلية من مقولة ينسبها إلى امرأة أرسلتها مثلا سائرا: «قالت امرأة فى الجاهلية تشكو زوجها: زوجي عياياء طباقاء وكل داء له دواء» (١: ٦٠). كان يجب أن تكون هذه رواية امرأة، ويجب أن يكون موضوعها - كما هى الحال مع غيرها - العملية الجنسية وإلا لفقد الفحل قيمته البيانية : فلا غرو إذن أن «جعلوا ذلك مثلا للعى الفدْم الذى لا يتجه للحجة» (١: ٦٠). ويجب أن نتذكر أن «الفدم» هو «العى عن الكلام فى ثقل ورخاوة وقلة فطنة» (١: ٦٠). جميل هذا الشاهد، صح أم لم يصح ، ولعل المرء يدرك أنه لابد أن يأتى من امـــرأة للمكانة الدونية التى يحتلها العى وتحتلها المرأة نفسها مقارنة بفحول البيان (٣) . فالفصيح والخطيب البليغ والشاعر لابد أن يكون رجلا وفحلا معا، وما سوى ذلك فامرأة أو حيوان عياياء؛ (حتى خطب النكاح تختلف عن غيرها فقد «قال الهيثم بن عدى لم تكن الخطباء

تخطب قعودا إلا فى خطب النكاح» [١ :٦٥]). يجب على المرأة أن تكون أقرب إلى الأرض من سمو الفحل .

وبما أن المرأة قد جُرِّدت من آلة البيان فإنها لاشك ستقترب كثيرا من الحيوان؛ ليس فقط لأن الفحل سيحتاج الناقة وحسب ، بل لأن اللسان أيضا هو الذى يميز الإنسان عن غيره ، وينقل الجاحظ عن خالد بن صفوان قوله: « ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة ممثلة أو بهيمة مهملة » (١ : ٩٥) . من هنا تصبح علاقة المرأة بالإشارة مهمة ، على أنها لن تحظ بما للإشارة من مكانة علوية ، بل ستصبح مجرد إشارة فقط تدل على المعانى بمحض وجودها . أى أنها ستتبوأ مكانة النصبة ـ خامس الدلالات على المعانى ـ وهى « الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد ... فالدلالة التى فى الموات الجامد كالدلالة التى فى الحيْوان الناطق » (١ : ٤٥) . ثم يأتى دور الصمت والأرض فى الدلالة على المعانى ، فيقول:

« فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول : سل الأرض فقل: من شق أنهارك وغرس أشجارك وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتباراً » (١ : ٤٥ ـ ٤٦).

ولسوف نرى أن الصمت والأرض والغرس والشّقوق على ارتباط وثيق بالمرأة ، ذاك لأن الجاحظ سلب المرأة لسانها ومنحه للفحول نتيجة لذلك . إلا أن الناقة ـ الأنثى والحيوان ـ ستبقى جزءا من اللسان، لأن الجاحظ يتخير حركة ذيل الناقة ليصف بها حركة لسان الفحول: فقد قيل: « سمعت أعرابيا يصف لسان رجل فقال : كان يشول بلسانه شولان البروق » . ولكى لا يلتبس الأمر على القارئ الفحل فإن الجاحظ شديد الحرص على شرح المفردات المهمة ، فيقول: « البروق الناقة إذا طلبت الفحل فإنها حينئذ ترفع ذنبها » (١ :٩٥).

فالجنس إذن هو أساس البيان والخطابة ، ولابد أن يكون للمرأة فيه النصيب الأكبر . حتى حينما يكون لها من الحكمة نصيب فإنها لا تفارق العملية الجنسية ، فالجاحظ حينما يذكر لقمان وكيف « كانت العرب تعظم شأنه» ، فإنه لا يجد بدا من ربطه بالمرأة وقلة عقلها ،مستشهدا بشعر النمر بن تولب ليعلق عليه قائلا:

«وذلك أن أخت لقمان قالت لامرأة لقمان إنى امرأة محمقة ولقمان رجل منجب محكم، وأنا فى ليلة طهرى ، فهبى لى ليلتك ففعلت ... فوقع عليها فأحبلها بلقيم» (١ :١٠٣ ـ ١٠٤) .

لقمان حكيم فلابد أن يكون فحلا !

ومثلما أن العى يحتل مكانة دونية فإن المرأة لارتباطها به ستحتل المكانة نفسها؛ كما أنها ستتصف بالحمق كأخت لقمان وامرأته . و ما إن تعرض أخت لقمان للجاحظ حتى يبدأ بتتبع معنى الحمق وارتباطه بالأنثى ، فيقول: « والمرأة إذا ولدت الحمقى فهى محمقة » . ويفيض فى إيراد الأمثلة والشواهد على المحمقات حتى يصل إلى قضية « أبو حمزة الضبى» الذى « لبغض البنات» « هجر خيمة امرأته .. حين ولدت له ... بنتا» (١ : ١٠٤) . دعنا نقف عند كره البنات لحظة لتدبر خطة الجاحظ واحتياله ، إذ إن هذه القضية تكاد تكون تحولا مهما . فالجاحظ يقول فى الجزء الثالث:

«وجه التدبير فى الكتاب إذا طال أن يداوى مؤلفه نشاط القارئ له ويسوقه إلى حظه بالاحتيال له ، فمن ذلك أن يخرجه من شئ إلى شئ ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرجه من جملة ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم» (٣ :١٨١) .

فما أهمية هذا التدبير وما أهمية هذا الاحتيال؟ وهل له علاقة بالعي و بالمرأة ؟ لعل ههنا ـ ونحن نخرج من باب الى باب ومن شيء إلى آخر ومن الفحل الى الأنثى ـ مايبرز تدبير الجاحظ واحتياله. ولعل ههنا أيضا ما يسلط الضوء على دور المرأة في (البيان والتبيين) ويوضح في الوقت نفسه علاقتها بالحيوان. وهنا أيضا سنأتي بنص طالما أشرنا إليه وأرجأناه.

فبعد حادثة أبي حمزة الضبي وكرهه لامرأته وبنته يخبرنا الجاحظ باحتيال آخر، ويسوق تبريره للاحتيال على القارئ ويعتذر عن إخراجه من باب إلى باب. على أن هذا ليس هو بيت القصيد، بل الأهم هو تحديده لبيئة المرأة التي يجب أن تقر بها وتسكنها؛ فبعد دراما أبي حمزة الضبي المأسوية يقرر الجاحظ أن «هذا الباب يقع في كتاب الإنسان من كتاب الحيوان وفي فضل ما بين الذكر والأنثى تاما». ههنا يرسل الجاحظ المرأة الى بيئتها الطبيعية (أوطبيعتها)، يرسلها إلى الحيوان، إلى بيئة البهيمة عديمة اللسان الفصيح؛ فمكانها كما يقول «يقع» هناك، لكن ما لايقع هناك هو حضورها ههنا في كتاب يعنى بالبيان والتبيين، هذا الحضور الذى يقول عنه «ليس مما يدخل في باب البيان والتبيين»؛ فلماذا هي هنا؟ إحدى الإجابات المعقولة (دعنا نرجئ جواب الجاحظ قليلا) أنه بحاجة للأنثى حتى تعطيه معنى العي والفحل، فهو ينقلها من بيئة إلى أخرى، ويستحضرها من بيئتها ليجلب معها الحيوان باستمرار، بل ويربطها به لعيهما؛ ثم إن موضوع اللسان الفصيح وإشارات خاص الخاص هي المرأة، فلابد أن تهاجر من بيئتها لتعين البيان. ولما كانت هذه تبريرات نستطيع قراءتها من خلال أمثلته وشواهده، من خلال نسيج (البيان والتبيين)، فإن الجاحظ يضيف إليها تبريرا آخر أهم. يقول ابن بحر بعد أن اعتذر عن حضور المرأة في هذا الباب:

«لكن قد يجرى السبب فيجرى معه بقدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب. لأن خروجه من الباب إذا طال لبعض العلم كان ذلك أروح على قلبه وأزيد في نشاطه إن شاء الله» (١ :١٠٥).

هذا التبرير يقع بين إفاضته على المحمقات ومنجبات البنات وبين ذكر الأمم البائدة، بين لقمان وعاد وثمود وبين مأساة أبي حمزة الضبي . وياله من تبرير في مكانه هذا.

قد لانستغرب كثيرا إرسال المرأة إلى الحيوان؛ فمنذ البداية والعي مستبعد ومستعاذ منه. وقد أرسل كل ما من شأنه أن يعيق البيان إلى الحيوان(١ :٣٤ـ ٣٥) . كما أن كل الإرهاصات والإشارات تومئ إلى علاقته بالمرأة، وأن البيان مقصور على الفحول من الرجال. وبالتأكيد لن يكون للمرأة دور إلا بقدر؛ كأن تأتى له بمفردة مهمة حتى لو كانت من الجاهلية؛ أو تكون موضوعا لشواهد الإشارة ودليلا على معرفة خاص الخاص التى يضن بها علينا لأنها ليست من باب البيان والتبيين (١ :٤٤) . دعنا نستعيد هذا القدر: إن سبب إدخال المرأة وما يعنيها في باب لا يعنيها يتطابق تماما مع وضعها إذ يقول:

«قد يجرى السبب فيجرى معه بقدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب إذا طال، لبعض العلم كان ذلك أروح على قلبه وأزيد في نشاطه إن شاء الله».

تكمن أهمية المرأة إذن في كتاب (البيان والتبيين) في خدمتها للقارئ «الفحل» (مثلما تكمن المرأة في الإشارة خدمة لخاص الخاص). وهو بحاجة ـ كلما طال جده وجهده في طلب العلم ـ إلى من يروح «على قلبه» ويزيد «نشاطه»، ولا ألذ وأشهى طبعا من تفتل الكواعب والنواهد وتثنيهن حتى لو كن «المحمقات». فهذا الفحل المرهق بحاجة ماسة إلى من يرفه عنه ويريح عناءه. ولذلك فهي تأتي من بيئتها لتحمل القارئ وتخفف من همومه؛ تأتي لمتعته وإمتاعه. من هنا يأتي

دور المرأة الهامشي والمهم في آن. ولا داعي لإيراد الأمثلة والشواهد التي ينبو عنها الذوق السائد والتي يوردها الجاحظ من حين إلى آخر للترفيه عن قارئه مما جعل محقق الكتاب، برغم تبجيله وتعظيمه للجاحظ يحتج قائلا: «وقد أتى الجاحظ في هذه القطعة بما لا ينبغي أن يكون من مثله على جلالته وعلو قدره» (٣: ١٩٢). ونحن سنكتفي بالتعامل مع ما ينبغي أن يكون من مثله (وهل يستطيع أن يتجنبه والمرأة جزء جوهري لا من البيان وحسب بل هي المعاني)؛ أي سنقتفي أثر الجاحظ، في استحضار ما يخدم القارئ ويرفه عنه. ولسوف نجد المرأة في كل مناسبة وكل موضع قريبة من حيوانها وعلى أرضها.

فالمرأة، فيما يخص اللسان، أشبه ما تكون بالحيوان لكنها فيما يخص البيان أقرب ما تكون من مادته الشهوة. وحينما اختتم الجاحظ باب اللسان فإنه لم يجد عن المرأة بديلا؛ فهو يقول:

«أنكح ضرار بن عمرو الضبي ابنته معبدا بن زرارة» وأوصاها بقوله: «يابنية أمسكي عليك الفضلين. قالت [وهي الجاهلة]: وما الفضلان؟ قال: فضل الغلمة [الانقياد للشهوة] وفضل الكلام» (١: ١٠٨).

ليس غريبا أبدا أن تكون هذه النصيحة مناسبة للمقام بكل إيحاءاته البيانية والجنسية. فالمرأة ليس من شأنها الكلام ولا الشهوة طالما أنها وجدت للترفيه عن الفحل الذي يقول ويشتهي، وهذه النصيحة لا شك أنها ترفع التهمة عن الأعجمية، أم ولد جرير، فالكلام محظور عليها وعلى غير الأعجمية! ويحرص الجاحظ على التعريف بضرار هذا، وكذلك لم يجد بدا من ربطه بالمرأة لتأكيد بيانه. فهو «الذي لما قال له المنذر: كيف تخلصت يوم كذا وكذا وما الذي نجاك» لم يجد ضرار نفسه بديلا عن المرأة، إذ قال: «تأخير الأجل وإكراهي نفسي على المق الطوال» (١: ١٠٨). ولعل إعجاب

الجاحظ بهذا البيان وحسن اختياره هو الذي دفعه ــ من باب الحرص على المعرفة ــ إلى شرح المفردات المهمة: «المقاء المرأة الطويلة والمق جماعة النساء الطوال»، ثم لا ينسى الحيوان لكنه يرجئه إلى آخر الشرح استدراكا: «والمق أيضا الخيل الطوال». غير أن هذا المعنى ليس هو المقصود بجواب ضرار بن عمرو، لأن إخوته لأمه هم الذين أنقذوه ذات يوم حتى إنه «رفع عقيرته بعكاظ فقال: ألا إن خير حائل أم، ألا فزوجوا الأمهات. وذلك أنه صرع بين القنا فانشل عليه أخوته لأمه حتى أنقذوه» (١: ١٠٨). ليس غريبا أن ينتهي باب اللسان على أعتاب باب الصمت، فهما نقيضان في معركة البيان والتبيين، وليس مصادفة أن ينتهي باب اللسان وضرار بن عمرو يتأرجح بين الحياة والموت، بين المرأة / الحائل والفناء؛ فالمرأة والموت هما الصمت المطبق.

وعندما يلج الجاحظ باب الصمت نحسب أن هذا هو البيئة المناسبة للمرأة، طالما أنه يربطه بكل القيم المضادة للبيان ويسمه بكل العيوب والمثالب الشائنة، إذ إن المتأدبين «كانوا يعيبون النوك والعي والحمق وأخلاق النساء والصبيان»، واستقرت كل هذه المساوئ في أشهر كلماتهم وأمثلتهم السائرة. حتى المعلم لم ينج من هذه العيوب لارتباطه بالأنثى ارتباطا غير ترفيهي. فيستشهد الجاحظ بشعر صقلاب في ذم المعلمين: «وكيف يرجى العقل والرأي عند من / يروح على أنثى ويغدو على طفل» ثم يفيض بالشواهد والأمثلة. فهاهم الحكماء قد أجمعوا على أن «لاتستشيروا معلما ولا راعي غنم، ولا كثير القعود مع النساء»، وقالت الحكماء: «لا تدع أم صبيك تضربه، فإنه أعقل منها وإن كانت أسن منه» (١: ١٣٩). من الطبيعي عند الجاحظ أن الأنثى متى أسنت فإن اللحن ــ الذي هو زينتها وهي كاعب ــ يصبح مذموما، أما العقل فإنها لم تحصل على شيء منه، ولذلك سيكون حتما عقل صغيرها أكبر من عقلها، فهي بإنجابها قد خسرت قدها المفتول الذي يعد وسيلة بيانها فما بقي لها شيء[٤]. والجاحظ وهو يورد هذه

الحكم البليغة لاشك أنه يتبنى صدق مضمونها إذ يأتي بها شاهداً على بيان الفحول ودليلاً دامغاً ليس على عي المرأة وحسب، وإنما أيضا على ضعف عقلها وعلى تأثيرها السيىء على من يرتبط بها لغير غرض الترفيه. فهو يدافع دفاعا مستميتا عن طبقة معينة من المعلمين «العلماء» (مربى أبناء الخلفاء خاصة) وعن رعاة الغنم، لكنه لم يتفوه ببنت شفة حول ما قيل من حكَم فى دونية المرأة (١ : ١٤٠)، ثم إنه سيستعيد هذه الحكم كلما أعرض له المعلم وكلما طرق مجال العلم والعقل.

وبرغم أن الجاحظ يرى مكان المرأة المناسب مع الحيوان، فإنه يحتفظ بها دائما خلف كثافة البيان والتبيين؛ فهى مثله وشاهده، وهى موضوع تندره ووسيلته فى الترفيه عن قارئه الفحل، وهى قبل هذا وذاك أقرب الصور لوصف بيانه وألفاظه ومعانيه طالما أن الجوارى معانى والألفاظ معارض. أما فيما يتعلق بما أسماه «باب ماقالوا فيه من الحديث الحسن الموجز المحذوف القليل الفضول» ـ وهذا عنوان يكاد يكون قانونا أخلاقيا للمرأة فى (البيان والتبيين) على ما نرى فيه من وصايا توجه المرأة لترك الكلام فإن الجاحظ، وعلى مساحة خمس صفحات متتاليات، يورد ٤٧ بيتا من الشعر كشواهد، جميعها فى المرأة، نمثل لها ـ وليس بأدلها ـ بقول الهذلى : « كرّوا الأحاديث عن ليلى إذا بعدت / إن الأحاديث عن ليلى لتلهينى » (١ : ١٥٣).

ولما كان الجاحظ بن بحر بحرا هائجا فإنه لا شك قد أغرق المرأة وخنق صوتها، فهى إما فى بيئتها مع الحيوان الدال بالنصبة وإما مادة لفحولة الفحول. لكنه أيضا حريص على لحنها ولثغها فى شبابها، فهى تتحدث بليغة فى جسدها وبمحض تركيبتها البيولوجية؛ فهذه الحضرمية فى الجزء الثانى تعيد لنا صورة الكواعب والأرض فى شقوق أنهارها فى الجزء الأول، فإن دلت الأرض هناك اعتبارا لا حوارا، فإن الحضرمية هنا تجسد الدلالة نفسها؛ فتدل على المعنى اعتبارا لا حوارا. يقول الجاحظ : « قال تجردت حضرمية لزوجها ثم قالت : هل ترى فى خلق الرحمن من تفاوت ؟ قال : أرى فطوراً» (٢ : ١٥٥). أما الرواية الثانية فندعها وإن كان بيانها أبلغ وأبين. ولئن قصر الجاحظ بيان المرأة على الدلالة بالنصبة وربط هذا البيان بالوقت (العمر والجسد) فمن المجحف بحق الجاحظ أن نزعم أنه لم يورد من بيان لسانها شيئا؛ فدعنا نتتبع المواقع القليلة التى تكرم بها الجاحظ علينا وعلى المرأة ونقل لنا فصاحتها. على أنه يمهد لظهورها وهى تفتض كشافة (البيان والتبيين) بتعجب واستغراب. فيقول:

« ومن أهل الدهاء والنكراء ومن أهل اللسن واللقن والجواب العجيب والكلام الفصيح والأمثال السائرة والمخارج العجيبة (هند بنت الخس) وهى الزرقاء، و (جمعة بنت حابس)».

وكأنه بهذا التمهيد ينكر على أهل الدهاء والنكراء فصاحة البيان. إذ إن البيان لا يمت بصلة لبيئة النساء. لكن الجاحظ برغم ذلك يعترف ويقر بأن هند وجمعة من أهل البلاغة. فهل تغير طرح الجاحظ فى كتابه؟ وهل سنرى امرأة على خلاف ما كشف لنا عنها فى كتاب الفحول والفحولة؟ وهل ستتغير دلالة المرأة بالنصبة إلى دلالة باللفظ واللسان؟

لنر إذن كيف يؤكد الجاحظ بيان أهل النكراء والدهاء من النساء! فعلى ندرة استنطاقه المرأة وقلة امتداحه لها، حيث يقتصر على ما يوحى بدونيتها، لاشك أن هذا أحد المواقع النادرة التى تستقدم فيها المرأة من الحيوان إلى البيان. فقد تبتعد المرأة فيه عن الأرض قليلا، ولعلها ترتفع عن الدونية إلى مركز الفحولة. إلا أن الجاحظ يفيض عليها من بحره ليؤصل ما عهدناه، فهو يختار أمثلة وشواهد لا بد أنه تجشم من أجل جمعها المصاعب الجسام. يقول الجاحظ: «قال عامر بن عبد الله الفزارى: جمع بين هند وجمعة»، فماذا سيكون موضوع هذا الاجتماع بين أهل الدهاء والنكراء من

فصيحات العرب! «فقيل لجمعة أى الرجال أحب إليك؟». هذا هو إذن الموضوع الذى يجب أن تجتمع عليه فصيحات العرب! إنه الفحل فى أعظم صوره؛ لكن على المرأة ذات الدهاء أن تكون بمستوى النكراء، وأن تكون فصيحة حصيفة تتبع «سر» البيان والبلاغة، سر لكل مقام مقال! وعليها إذن أن تتحدث بما يليق بمقام هذا الفحل الذى «لا يقرع أنفه». فكان جوابها - وهى ثانى أهل الدهاء والنكراء - «الشنق الكبد[شديد الشوق]، الظاهر الجلد، الشديد الجذب بالمسد». هذا هو غاية طموح المرأة حينما تأتى من الحيوان إلى البيان، ولسوف تترجم هند هذه الصفات إلى كلمات أبين وأبلغ حينما تجيب عن السؤال نفسه. لكن قبل أن ننتقل إلى هند يجب أن نتذكر أن جمعة أتت من الحيوان لتجيب عن هذا السؤال فقط، إذ بعد هذه الفصاحة والبلاغة يسقط ذكر جمعة من (البيان والتبيين) تماما.

أما هند فتبقى معنا قليلا لأنها أكثر أهمية وأبين بلاغا. فماذا كان جوابها عن « أحب» الفحول ؟ هى أيضا لم تخالف الخط العام والعرف وطموحات المرأة : «قالت : القريب الأمد ، الواسع البلد ، الذى يوفد إليه ولا يفد» (١ : ١٧٠) ، ثم يسقط ذكرها على مدى ست صفحات لتنطق ثانية ، مترجمة كلمات جمعة . فماذا كان موضوع فصاحتها الجديدة ، وما دليل بيانها؟ لاشك أنه الموضوع نفسه ، لكن هذه المرة سيكون المثال أبرز واللسان أبلغ : « وقال الخس لابنته هند : أريد شراء فحل لإبلى » . فماذا كان جوابها وقد لاح الحيوان الفحل لداهية العرب : « قالت إن اشتريته فاشتره أسجح الخدين ، غائر العينين ، أرقب ، أخرم ، أعكى ، أكوم ، إن عصى غشم وإن أطيع تجرثم» (١ :١٧٦) . إن القارئ لأوصاف هذا الفحل ليشعر بتجسده أمامه ، حيوان غشوم هائج يوحى بهياجه تتابع الأوصاف المفردة بين الأوصاف المركبة ، كأن هندا تستحضره فى ألفاظها ، فهل نحن بهذه القراءة قد حملنا النص مالا يحتمل؟ ربما! لكن انظر كيف يحتال الجاحظ بكل ما أوتى من قدرة ليورد هذا الموقف مباشرة قبل نص آخر يربط به فحل الحيوان مع فحل الإنس، ثم يربطهما معا بأهل الدهاء والنكراء، مما يجعل الجنس مادة للبيان كى يناسب المقال المقام عضويا. من هى هند هذه؟ لم يكتف الجاحظ بتعريفه لها فى الصفحات السابقة، بل إنه بعد وصفها للفحل يقول: « وهى التى لما قيل لها: ما حملك على أن زنيت بعبدك؟ قالت: طول السواد وقرب الوساد»(١ : ١٧٦). لاشك أن هذا المقال هو غاية الإيجاز والدلالة، ولدلالته ولاهتمام الجاحظ بوصل السياق بين أوصاف الفحل وعمله، فإنه (على غير عادته فى بتر السياق وتفسير المفردات المهمة) انتظر هذه المرة حتى «زنت هند بعبدها» وأكمل الحدث، ثم عاد إلى تذكر عادته فى تفسير المفردات فشرع يفسر مفردات الفحل؛ ولم يخلّص دهاة النساء ولا هند من بيانهن ومن الفحول إلا «السواد» فى جوابها إذ تولاه الجاحظ بالشرح والتحليل حتى استقر على أنه «السرار». هذا التركيز على فصاحة المرأة وارتباطها بالفحل يؤصله ذكر النساء النواسك من الخوارج؛ فهو يكتفى بذكر أسمائهن دون أن يورد شيئا من أخبارهن(١ :١٩٤ - ١٩٥). ولعل لهذا السكوت ما يبرره؛ فليس (البيان والتبيين) هو باب المرأة إلا بقدر. ثم لعله لم يجد هذا القدر عند غير هند وجمعة؛ فغيرهن لم يسألن عن الفحل والفحولة؛ ولذلك كان الاحتيال على القارئ والترفيه عنه أوجب والإحجام عن ذكر بيان النساء أكرم[٥].

ومادمْنا بصدد الاحتيال فلا ضير من إيراد ما يتندر به الجاحظ حول الموضوع، إذ إن هذا التندر لا يكاد يفارق المرأة، مثلما يتشبث بها بيان الفحول. فمثلا قد يخفى من يتوسط فى خطبة بعض النساء حقيقة ومهنة الفحل المرتقب، مثل:

«قول القائل حين سئل عن رجل فى تزويج امـرأة فـقـال: رزين المجلس، نافـذ الطعنة، فحسبوه سيدا فارسا، فنظروا فوجدوه خياطا، فسئل عن ذلك فقال: ما كذبت، إنه لطويل الجلوس، جيد الطعن بالإبرة»(١ :١٨٣).

لعل هذا من باب الاحتيال للقارئ والترفيه عنه الذى يرى الجاحظ أنه من ضرورات التأليف القصوى، لكن الجاحظ يزعم أن هذا من الكذب والاحتيال المذموم. والسؤال هنا هو: لماذا الاحتيال المذموم والاحتيال المرغوب لايدوران إلا حول المرأة؟ ويجب أن نذكر هنا أن هذا الموقف لم يحصل أبدا، وإنما هو مجرد مثال يوردونه على من يحتال باللفظ على غير المعنى، فلم يجدوا ما يلائم المقام سوى قضية النكاح والفحولة. ألم يستقدم الجاحظ المرأة من الحيوان للترفيه عن الفحل المرهق، ويحتال له ليخرجه من باب البيان إلى باب الحيوان؟ ثم ألم يزعم الجاحظ أن الألفاظ معارض وأن المعانى جوار: فكيف ينفك اللفظ عن معناه، كيف لايكون كل فحل قريباً من جاريته؟

ولا يقتصر استقدام المرأة على مثل هذه المواقف الهزلية، بل إنه يجاوزها ليتدخل فى العداوة والعدل والإنصاف والسياسة؛ والجاحظ يحرص على وجودها حيث يستغرب المرء حضورها، لكنها مع ذلك تحتفظ بدورها متسقا منتظما:

« قال ودخل رجل من قيس عيلان على عبد الملك بن مروان فقال: زبيرى عميرى والله لا يحبك قلبى. قال: يا أمير المؤمنين إنما يجزع من فـقـدان الحب المرأة. ولكن عـدل وإنصاف»(١ :٢٠٠).

فإذا كان التراث يحمل صدق هذه المقولة فإنه أيضا يحمل صدق نقيضها؛ بل إن جل ما وصلنا هو جزع الفحل على الحب. وما اختيار الجاحظ لهذا المثال (الذى يكرره عدة مرات) إلا ليستحضر المرأة من البيئة التى حبسها فيها، حتى تتدخل فى قضايا الإنصاف التى لا تعنيها مثلما تتدخل فى باب البيان الذى ليس بابها، كأنما البيان بدون المرأة عى، بل كأن العى لفظ لا معنى له، معرض لا جوارى فيه. ثم إن عبد الملك نفسه حينما كتب إلى الحجاج إثر إساءته إلى أنس بن مالك لم يجد كلمة تعبر عن سورة غضبه وتشفى غليله سوى عورة المرأة: «يابن المستفرمة بعجم الزبيب والله لقد هممت أن أركلك برجلى ركلة تهوى بها فى نار جهنم...» (١ : ٢٠٥). أما ابنه سليمان حين طلب من الخطباء شتم «ابن المستفرمة بعجم الزبيب»، وقد أفاضوا، لم يعجبه شىء سوى شتم ابن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى حين قال فى الحجاج:

« كان عدو الله يتزين تزين المومسة ويصعد المنبر فيتكلم بكلام الأخيار. فإذا نزل عمل عمل الفراعنة وأكذب فى حديثه من الدجال». فقال سليمان لرجاء بن حيوة: «هذا وأبيك الشتم. لا ما تأتى به السفلة»(١ :٢١٢).

لكن كل ما نقله الجاحظ لم ترد به المرأة سوى ما استحسنه سليمان. فمن الغريب أن تخلو الخطب الأخرى من الإشارة للمرأة، ومع ذلك يصمهم سليمان بالسفلة. ولعل سبب ذلك أن ما استحسنه من ابن أبى بردة هو استهلاله خطبته بالمومسة، ومع المومسة والفراعنة يقترب الجزء الأول من النهاية. ولعلنا نجد فى الجزء الثانى ما يعيد للمرأة لسانها.

لا يكاد الجاحظ يدخلنا هذا الجزء حتى نجد أنفسنا وجها لوجه مع «الفحل الخنذيذ» الذى هو أعلى هرم طبقات الفحول، إذ إن «الخنذيذ هو التام»(٢ :٤). ولا غرو فى ذلك إذ إن هذا الجزء هو تطبيق جسدى للبيان الذى نظّر له الجاحظ فى الجزء الأول وبيّن آلاته

وعيوبه. ومادمنا في الموضوع نفسه فلا بد أن تتجمل المرأة بالحلي نفسه، فلا الخطب العظام كالشوهاء والبتراء ولا أسماء القصائد الجليلة المحككة كالحوليات. والمقلدات والمحكمات والمنقحات، هي وحدها التي ترتبط بالمرأة، بل إن سبب تسميتها بالأسماء الأنثوية هو أيضا ما يجعلها أقرب للمرأة من حبل الوريد. فهم كما يقول الجاحظ: «كانوا يسمّون تلك القصائد» بتلك الأسماء «ليصير قائلها فحلا خنذيذا».

وحينما ينتقل إلى عنصر الاستماع والتفهم يعيدنا الجاحظ مباشرة إلى علاقة الفحل بالأنثى. ولذلك، فإن وضعها لن يتحسن عما كانت تتمتع به في غير هذا المكان. فهذا أبو الحسن يروى حال امرأة سألت زوجها: «مالك إذا خرجت إلى أصحابك تطلقت وتحدثت، وإذا كنت عندي تعقدت وأطرقت». لاشك أن هذه المرأة تقول بكلمات مختلفة: لماذا تمارس الفصاحة والبيان لغويا مع الفحول وتصبح عييا عندي (ولعله معها يصبح فحلا جسديا). هذه المرأة جاهلة، فهي بطبيعة الحال تستغرب هذا التصرف ولا تعلم أن الجاحظ قد جعل بيانها جسديا فقط وسلب منها اللسان والعقل، ولعل في حدّة جواب زوجها ما يؤكد استعلاء الفحول على الإناث، فهو يقول مجيبا: «لأني أجل عن دقيقك وتدقين عن جليلي»(٢ :١٩). فالمرأة إذن بيانيا وعقليا دون مستوى الفحول، والرجل هو منتهى البيان والعقل وهي منتهى العي والحمق. وما مهمتها إلا الترفيه عن طالب العلم الفحل الذي يستقدم المرأة من الحيوان ليجدد نشاطه ويريح قلبه. ولعل هذه المرأة التي تطلب البيان من زوجها قد جاوزت حدود بيئتها الطبيعية مما جعله يحتد غضبا في جوابه، وسنعرف عما قليل أنه كان يطبق منهجا تربويا معرفيا معها. والأفضل أدبا منها التي تراعي حرمة المقال والمقام هي بنت الحارث؛ فهي قد تحاشت ذكر النساء حينما سئلت عن «لذة أبيها»، إذ أجابت بأنها في «إدمان الشراب ومحادثة الرجال»(٢ :٤٣). فالرجال وهم أصحاب الفحولة البيانية هم أولى بتبادل الحديث من تبادله مع من دلالتهن «بالنصبة» الجسدية. وإذا رجعنا إلى الجزء الأول وجدنا أن «بنت الحارث»، والرجل بجوابه لزوجه يطبقان منهجا بيانيا أساسه المقام والمقال، فليكن الرجل فحلاً مع الفحول وأحمق مع الحمقى:

«تحامق مع الحمقى إذا ما لقيتهم
ولا تلقهم بالعقل وإن كنت ذا عقل»

«وإنّ عناء أن تفهم جاهلا
ويحسب جهلا أنه منك أفهم»

(١ :١٣٨_١٣٩).

ولئن كان استقدام المرأة من الحيوان للترفيه عن طالب العلم مفاجأة لا مبرر لها في الجزء الأول، فإن هذه المفاجأة تحظى بالتعليل المناسب في الجزء الثاني. فالمرأة لا تمت بصلة لبيان اللسان ولا لسبل الاتصال والمعرفة. بل هي مادة جسدية مهمتها الترفيه البحت عن طالب العلم. ولذلك، يجب استبعادها (في حضورها) كلما كان الأمر جللا كالعملية التعليمية والتأديبية وكالأمور الفكرية البلاغية. من هنا كانت النظرة الدونية للمعلمين لأنهم على ارتباط غير ترفيهي بالمرأة، ومن هنا كانت أبلغ وصايا التعليم والتأديب تقول لمؤدب الأولاد ـ فحول الغد ـ: «روهم من الشعر أعفه ومن الحديث أشرفه ... وجنبهم محادثة النساء»(٢ : ٣٦). لا شك أن أعف الشعر هو ما استبعد الأنثى وأقصاها، ولا شك أن جواب الرجل لزوجه هو تجسيد لهذه القاعدة التربوية، ولعله أيضا دليل آخر على أن الصمت أحرى بالمرأة لا بالأعجمية فقط، وبذلك يكتسب صمت المرأة المشروعية الرسمية. وهنا يستعيد الجاحظ ما كان قد ذكره سابقا في ذم المعلمين وعدم استشارة النساء، إلا أنه يضيف أيضا أن المرأة لايمكن أن تكون خلا وفيا. فبعد سر

تأديب الفحول و«لذة» الحارث، هذا سليمان بن عبد الملك لا يحتاج للحسان ليضع فيهن بيانه وطاقة لسانه ـ آلة فحولته ـ وإنما هو بحاجة لفحل آخر يودعه أسراره. يقول :

«قد ركبنا الفاره، وتبطنا الحسناء. ولبسنا اللين حتى استخشناه ... فما أنا اليوم أحوج إلى شيء أحوج منى إلى جليس يضع عنى مؤنة التحفظ»(٢ : ٤٣ ـ ٤٤).

فالحسناء هي ههنا ثالث المتاع وكلها مرتبطة ارتباطا عضويا . فهذا أولا الحيوان (الفاره) ثم على إثره جاءت الحسناء ، ثم الملبس ، وعلى إثر الجميع جاء الفحل الذى هو أهل لأسرار سليمان ! وكل هذا يدين المرأة ؛ فهى ترتبط بالحيوان، و بالترفيه، وبعدم الثقة التى لا يجدر بها إلا الفحل؛ فهى بعد ذلك كله مادة الاستبطان والترفيه [٦] وتبكى على الحب . ليس مصادفة إذن أن يكرر الجاحظ ما قد سبق و أورده عن علاقة المرأة بالعدل والإنصاف ، بل ويزيد عليهما رواية عمر بن الخطاب رضى الله عنه مع أبى مريم الحنفى؛ حيث قال عمر:

«والله لأحبك حتى تحب الأرض الدم المسفوح. قال: فتمنعنى لذلك حقا. قال: لا. قال : لا ضير ، إنما يأسف على الحب النساء»(٢ :٤٤).

ولتأصيل دونية المرأة، وإثبات أنها لا تعدو الدلالة بالنصبة، فإن جمالها وضع فى أدنى أطراف جسدها: «جمال الرجل فى لمته وجمال المرأة فى خفها»(٢ :٤٣؛ ٣ :٥١) . قد نستغرب بكاء المرأة فى جواب أبى مريم، وموضع جمالها، لكننا حينما نتطرق لعلاقتها بالأرض سنجد أن الأرض والخف أجزاء لا تتجزأ من خطاب المرأة، وأن أبا مريم قد ربطها مع الأرض من حيث يدرى أو لا يدرى.

وتخلى المرأة عن لسانها وارتباطها بالحيوان وبماديتها الترفيهية لا تكفى بيان الجاحظ وتبيينه؛ بل هو يرى فى تجريدها من غرائزها «الطبيعية» ونزولها على رغبة أبيها وزوجها ـ مثلما تتجرد من ملابسها للفحل ـ يرى فى كل ذلك قمة الفصاحة وغاية البيان. فهذا عبد الله بن جعفر يوصى ابنته بلغة بليغة تناسب المقام، وتستحق لذلك الاقتطاف:

«يابنية إياك والغيرة فإنها مفتاح الطلاق، وإياك والمعاتبة فإنها تورث الضغينة، وعليك بالزينة والطيب ...»(٢ : ٤٥).

لعلنا لم نقتطف من (البيان والتبيين) أبلغ من هذه المقولة بكل معايير البلاغة طرا؛ فهى من حيث المقام امرأة فى ليلة عرسها، وعلاقتها بالفحل والرجل لا تحتاج إلى تدليل، ثم إنها تثبت أن علاقة الفحل بالمرأة علاقة متعة فقط؛ فإن عاتبته فقد زادته عناء وتعبا فى حين أن مهمتها الترفيه عنه، يضاف إلى ذلك أن المعاتبة بحاجة للسان والمرأة المثالية مسلوبة البيان؛ وتقتصر مهمتها فى النهاية على «وقت السحر» ، حيث البيان لا يعبأ باللثغ واللحن والعيوب الأخرى، ولذلك فهو يخبرها بما يجب عليها: عليك بالطيب والزينة. لا شك أن هذه هى نصيحة الرجل الفحل المجرب، وما تقديمه لأسباب الطلاق إلا تأصيل لعدم «شيئية» المرأة، فهى كالحيوان، قمة مآسيها عدم ارتباطها بالفحل؛ ولذلك يجب عليها أن تتخلى عن غرائزها الطبيعية كالغيرة والمعاتبة للحبيب: لعلنا ننسى أن الفحل ليس الحبيب؛ فهو يطلق امرأته لأنها لثغاء أو أعجمية أو لاتمسك عليها فضل الكلام. ولعل الطلاق هو أكبر المحن التى قد تلم بالمرأة، والسبب يكاد يكون واضحا: فهى لاتملك مقومات الإنسان وآلة بيانه. لكن هذه النصيحة توحى بحيوانية الرجل أيضا، وبهذا فهو يرتبط بمصدر الفحل اللغوى: حيوان يجيد الضراب جسديا وبيانيا؛ والرجل الذى يسلب المرأة حقها فى الغيرة لا شك أنه دون مستوى الإنسانية. ولئن كان

الجاحظ قد صرح بأن الغيرة والحسد هما جوهرياً أنثويان، فإنه هنا يجرد المرأة من هذا الجوهر. يقول في (رسالة الجد والهزل): «الحسد أنثى لأنه ذليل والعداوة ذكر فحل لأنها عزيزة ...»(١٤٨). ولعله بتجريد الأنثى من غرائزها يحاول أن يجعلها أقرب إلى الحيوان.

ولما كانت هذه هي «حال» المرأة بيانا فمن الطبيعي أن تبدو محاربة ثقافيا ومعرفيا وغرائزيا. ولعل أخطر آثارها هي مايتصل بالحقل السياسي. فهي لاتخرب العقول وتهلك المرء وحسب؛ بل إنها هي السبب الرئيسي في المحن السياسية وانهيار الدول والحكومات. ولا أدل على هذا الدور من بلاغة عبد الله بن الزبير حينما بلغه مقتل أخيه مصعب. ولبلاغة مقولته تخيرها الجاحظ دليلا على حسن البيان:

«إن مصعبا قدّم أيره وأخر خيره وتشاغل بنكاح فلانة وفلانة وترك حلبة أهل الشام، حتى غشيته في داره...»(٢: ٤٧).

وليس أدل وأبين على دونية المرأة وإبعادها من عدم تسميتها، حيث اكتفى الجاحظ بـ «فلانة وفلانة» وهذا قمة المسخ. والأفضل منه معاوية؛ فإنه لم يستح من ذكر اسم السبب في سوء سياسة ورأى زياد؛ يقول:

«من معاوية بن أبي سفيان إلى زياد بن أبي سفيان. أما بعد فإن لك رأيين: رأيا من أبي سفيان ورأيا من سمية، فأما رأيك من أبي سفيان فحلم وحزم، وأما رأيك من سمية فكما يكون رأى مثلها»(٢ :١٥٩).

لابد أن يكون رأى أبي سفيان أعظم وأحزم وأحلم من رأى سمية؛ ومن أين لسمية رأى! ومعاوية ينسب سوء التصرف للمرأة، تلك الأنثى التي يجب ألا يكون لها رأى؛ لأنه يريد الحط من رأى زياد وتصرفه بربطه بسمية التي هي أصلا لم تشر عليه.

كما لا يقتصر دورها على ماسبق بل تتعداه إلى حيث لا يتوقعه أحد. ولعل أعجب نوادر البلاغة وشواردها هي علاقة الأنثى بخصب الأرض وعشبها؛ فالجاحظ يورد حادثة فصحاء أعراب طيء الذين أرسلوا رائدا يبحث لهم عن الخصب والكلأ؛ ولما عاد وأخبرهم بلغة فصيحة لم يصدقوه فبعثوا بآخر أدخل المرأة في وصفه للعشب فصدقوه، فماذا قال هذا الآخر الفحل ؟ قال: « عشب ثأد مأد، مولى وعهد، متعارك جعد، كأفخاذ نساء بني سعد، تشبع منه الناب وهي تعد » (٢ : ٧٩). لا شك أن هذا أفصح من سواه؛ فهو قد ذكر نساء بني سعد وعلاقتهن بالناب فجمع بذلك المرأة والحيوان (مادة الفحل). فهل نحن محقون في إيراد هذا الشاهد، أم أننا نقرأ فيه رغباتنا ونسقطها من ثم على ما يحلو لنا ؟ لكننا نجد أن ارتباط المرأة بالأرض وبالخصب يطرد في (البيان والتبيين)، ولولا أننا لا نريد كسر التسلسل الروائي في (البيان والتبيين) لاستحضرنا صور الأرض جميعا في هذا المقام، لكننا نؤثر التقيد بسردية الجاحظ حتى نرى كيف تتخلل المرأة هذا الكتاب مثلما يتخلل الفحل بلسانه. ثم لعلنا هنا نشير عرضا إلى أن ارتباط المرأة بالأرض ليس لسبب أقل من كون الخصب والأرض هما أرضية (البيان والتبيين) الخصبة :

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة» (١ : ٤٧).

وإذا تركنا الأرض برهة وعدنا إلى علاقة المرأة بالعي والحصر فإنها أيضا تأتي في أسوا الظروف. فالجاحظ يستهل باب اللحن بوفادة عبيد الله بن زياد على معاوية الذى كتب بدوره إلى زياد: «أنْ قومّ» من لسان عبيد الله (٢ : ٢١٠)؛ فيبرر الجاحظ هذا العيب على أنه مرتبط بأمه إذ «كانت في عبيد الله لكنة لأنه

نشأ بالأساورة مع أمه مرجانة...» (المرجع نفسه). وعبيد الله هذا (الذى قال مرة «افتحوا سيوفكم») هو الذى يترحم على عمر فيقول: «رحم الله عمر، كان يقول: لم يقم جنين فى بطن حمقاء تسعة أشهر إلا خرج مائقا [أى باكيا]» (٢ : ١٢٦).

أما أجمل لحظات الحصر وأندرها فى أمثلة الجاحظ فلا تخلو أبدا من المرأة، إذ إن جميع ما أورده إما أن يدور حول خطب النكاح أو أن الفحول ستتطرق للمرأة لفك الحصر. فها هو مصعب بن حيان يخطب «خطبة نكاح فحصر. فقال لقنوا موتاكم قول لا إله إلا الله. فقالت أم الجارية: عجل الله موتك؛ ألهذا دعوناك» (٢ : ١٣٠). أم الجارية هى التى لا تعى علاقة المرأة بالموت وإلا لما قالت ما قالت، وهى نقطة سنعود إليها فيما بعد كى لا تفوتنا حادثة وازع اليشكرى، التى ستعيدنا إلى حادثة أبى رمادة وإلى علاقة الكلام بالطلاق. فقد طلب منه صعود المنبر خطيبا يوم الجمعة، فحصر ولم يجد بديلا عن المرأة لتفك حصره بكل ما تعنى كلمة «فك» من معان؛ يقول وقد صعد المنبر: «لولا أن امرأتى لعنها الله حملتنى على إتيان الجمعة اليوم ماجمعت، وأنا أشهدكم أنها منى طالق ثلاثا» (٢ :١٣١). لا يعلم المرء أيضحك على هذه المخلوقة العجماء أم يتأسى لها ؛ فلقد طال ترحالها فى (البيان والتبيين) : ترفه عن طالب العلم وقارئ الكتاب ، وتكابد فصاحة لسان الفحول وتصبح مادته الشهية، وتأتى للجاحظ بمعنى العى من الجاهلية، وتدلل على المعانى فى شكل الجارية ، وتفك حصر الفحول . ومادمنا بين خطب النكاح و الطلاق ، فلا ضير من استقدام الحيوان الذى يليق بهذا المقام . والجاحظ قد أورده حقيقة بين المقامين ، إذ يروى أن مولى خالد بن صفوان قال لمولاه:

« زوجنى أمتك فلانة . قال : زوجتكها . قال : أفأدخل أهل الحى حتى يحضروا الخطبة . قال : أدخلهم . فلما دخلوا ابتدأ خالد فقال : أما بعد فإن الله أجل وأعز من أن يذكر فى نكاح هذين الكلبين . وقد زوجنا هذه الفاعلة من هذا ابن الفاعلة» (٢ :١٣٠) .

ولسوف تعيدنا نوار زوج الفرزدق إلى الصورة نفسها وهى تحكم بين فحلين . هذا البيان الفصيح لا يدل فقط على ارتباط الأنثى بالحيوان، وإنما أيضا يشير إلى الطبقية الاجتماعية ، فالمولى والأمة (وهما من ضعيفى البيان) لا نصيب لنكاحهما من التميز الاجتماعى . ولعل سبب بيان هذه الخطبة هى مراعاتها لقانون لكل (مقام مقال) . وسنترك الأمثلة البيانية التى تتعلق بالعملية الجنسية بشكل فاضح ، تلك الأمثلة التى يكاد يختم بها الجاحظ جزأه الثانى .

ولئن أنهى الجاحظ جزء بيانه الأول تاركا الرجل يتأرجح بين المرأة والموت ، ولئن أنهى جزأه الثانى بشعر غاية فى الإباحة، فإن صفحات جزئه الثالث تبدأ بالفحول الذين لا «تقرع أنوفهم» (٣ :٢١) ، وهى مقولة لا يفتر الجاحظ من ترديدها . ولئن دار معظم موضوع هذا الجزء حول «العصا» فمرد ذلك أنها تحمل لجميع المناسبات وجميع الحيوانات وفحولها . فالعصا تقرع بها أنف « الفحل اللئيم إذا أراد الضراب» (٣ : ٢١) ، ثم إنها تحمل « للحية والعقرب والذئب والفحل الهائج ولعير العانة فى زمن هيج الفحول ، وكذلك فحول الجحور فى المروج» (٣ :٣٣) . فإذا كانت هذه هى علاقة العصا (وهى آلة من آلات البيان) بالفحول، فلا بد أن تكون المرأة قاب قوسين أو أدنى . فهذا ابن كناسة يقول : «فى شرط الراعى على صاحب الإبل: ليس لك أن تذكر أمى بخير ولا شر...» (٣ :٢٨) . ولئن كانت العصا على علاقة وطيدة بالخطابة والفصاحة، ومن ثم بالفحول والحيوان ، فلا بد أن تجسد خطورة الكلام على المرأة ولابد أن ترتبط بها مأساويا . فمما يستأثر بالأهمية عند الجاحظ (برغم أن لا علاقة لها بالبيان والخطابة) حكاية مروان بن محمد (آخر خلفاء بنى أمية ، أفصح

العرب وأبينهم)، فيقول إن مروان - حين أحيط به - «دفع البرد والقضيب إلى خادم وأمره أن يدفنهما في بعض تلك الرمال، ودفع إليه بنتا له وأمره أن يضرب عنقها»(٣ :٣٤). لعله خشي عليها فحولة الفحول! ثم إن الحكاية تعيد لنا صورة الأرض وعلاقتها بالعصا - آلة البيان. ومع هذا القضيب يجتمع الفحل والأنثى والأرض. أليس مروان هذا هو الذي كتب إلى واليه على أفريقيا رسالة من إنشاء عبد الحميد في ابتياع جارية:

«إن نهضت أثقلتها أردافها، وإن تكلمت تاقت إليها قلوب السامعين، منطقها رخيم، واسعة الصدر، دقيقة الخصر، قامتها مديدة، وأطرافها سباط، فرعها جثل أصله، متدل فرعه، قد جلل ظهرها كثرته، حتى ستر بسواده مشتل القلب، حسنة الثغر، لمياء الشفة، وطفاء الأشفار، جهمة المستقبل، فعمة المستدبر، تنوء بعجيزتها مقبلة مدبرة، خدلة الساق، ضخمة الركبة، بلجاء مابين العينين، بعيدة مابين المنكبين، مضحكها أنيق، وخلقها وثيق، تخلط الجد بالخنث في الكلام... قليلة الأهل»(عباس، ١٩٧-١٩٨).

ومادام أنه على هذه الخبرة بمكامن الجمال، لأن أوصافها هذه تجعلها نصبة قائمة، فلاشك أنه سيد النخاسين، وأنه لمعرفته هذه قد خاف على ابنته من أمثاله.

والجاحظ يشعر بالطمأنينة مع الفحول، فهو يطنب ويسترسل (وهو ابن بحر على أية حال) في التمييز بينهم وبين أنواعهم ووسم كل منهم ومتى تفقأ أعينهم، حتى إن علامة الفحل تختلف عن علامة الحامي. والغريب أنه بعد هذا التمييز بين الفحول (فحول الحيوان لا الإنس) ينتقل مباشرة لزى النساء، وكأنه يحاول أن يثبت (بالمجاورة) العلاقة بين المرأة والحيوان، بين الفحل ووسمه من جهة وبين المرأة ووسمها من جهة أخرى: « وكان لحرائر النساء زى. ولكل مملوك زى، ولذوات الرايات زى» (٣ :٥٠ - ٥١). على أن هذه المجاورة لا تقتصر على الوسم والزى وإنما تجاوزها إلى علاقة المرأة بالخف وبالنعل. وليست هذه العلاقة علاقة جمال وبيان وحسب ؛ بل إنها أيضا علاقة تشبه علاقة بنت مروان بن محمد بالقضيب: «فإن النساء ذوات المصائب إذا قمن في المناحات كن يضربن صدورهن بالنعال»(٣ : ٥٨). لعلنا هنا نستطيع أن نقارن بين بلاغة ابن الزبير اللسانية حين فجع بوفاة أخيه مصعب وبلاغة المرأة الجسدية. فمنذ الجزء الأول والمرأة محرومة من بيان لسانها، حيوان أعجم، والرجل فحل مصقع مفلق. ولما المرأة كانت تتسم بالعجمة فلعل في شاهد الجاحظ وتندره على وصايا العجم ما يجعل الارتباط بين العجمة والمرأة والنعل أكثر وضوحا: فالعجم تقول: «إذا غضب الرجل فليستلق وإذا أعى فليرفع رجليه» (٣ :٧٣). فالمرأة برفعها نعليها إلى صدرها لا شك أنها تشبه الأعجمي إذا خانه البيان، ولو من باب المجاز. إذن فالمرأة لاتهاجر من البيان إلى الحيوان وحسب، وإنما تنتقل جغرافيا إلى عجمتها وسوء بيانها.

لقد تعقبنا أثر المرأة في رحلتها عبر أبواب البيان وطرقاته الطويلة المتعرجة؛ فرأيناها تأتي من الجاهلية لتعطي فحل الجاحظ معنى العى (نقيض البيان)، ورأيناها مادة شهية دسمة لطالب العلم، وتبعناها إلى بيئتها بيئة الحيوان، وشهدنا على آثارها السيئة في التربية والتعليم، ورأينا كيف أنها السبب في دمار وانهيار الدول والحكومات، كما شهدنا على قلة عقلها وعقم لسانها. فكان من الضروري أن تهاجر إلى العجم ممتطية نعليها تارة ومتحلية بهما أخرى. وهي قبل هذا وذاك قد استخدمت جسدها وسيلة لبيانها. فيالها من امرأة ويال مالأدوارها من أهمية. على أننا لم نتحدث بعد عن أخطر علاقاتها لا بالفحل وحسب، وإنما بالحياة والموت. فإن

ألمح الجاحظ إلى علاقتها بالموت فى نهاية الجزء الأول فإنه يعود إليها مؤصلا ومفصلا فى الجزء الثالث. وما ذكر قضيب مروان بن محمد وابنته إلا قلباً لدور المرأة والفحل. فالمرأة هى البلاء ونذير الموت؛ بل هى الدنيا - والدة الموت. ولعل أجمل ما يلخص هذا الوضع هو قول عامر بن قيس حين يقول :

«الدنيا والدة الموت، ناقضة للمبرم، مرتجعة للعطية، وكل ما فيها يجرى إلى ما يدرى، وكل مستقر فيها غير راض بها، وذلك شهيد بأنها ليست بدار قرار» (٣: ٧٤).

لا يصعب أبدا أن نجد من أوصاف المرأة ما يشاكل ويماثل أوصاف الدنيا، بل إن هذا التبدل والدول هو ما يجعلها دنيا، كما أنها كالمرأة تدل «بالنصبة». ولذلك كان من المناسب أن يحظى بيت «آكل المرار الملك» بالتقدير والانتخاب عند الجاحظ؛ فهو يقول:

«كل أنثى وإن بدت لك منها

آية الحب حبها خيتعور

[لا يدوم على حال]» (٣: ١٦٢)

على أننا لا نحتاج إلى تجاوز الصفحات التى تلى مقولة عامر حتى نثبت علاقة المرأة بالموت، فالجاحظ يروى بعدها مباشرة قول الجارية لسليمان بن عبد الملك وقد رأته فى «زى عجيب»:

«إنك معنى ببيتى الشاعر...

أنت نعم المتاع لو كنت تبقى

غير أن لا بقاء للإنسان

ليس فيما بدا منك عيب

كان فى الناس غير أنك فان»

(٣: ٧٤).

فهذه الجارية هى نذير الشؤم الذى يبشر بالموت، ولقد أدرك سليمان نفسه ذلك، إذ أجابها بقوله: «ويلك نعيت إلى نفسى» (المرجع نفسه). وهذا النذير هو دور تلعبه المرأة دائما فى (البيان والتبيين). وللتدليل على ذلك، هنالك ما يرويه الجاحظ عن حرقة بنت الحارث وكذلك عن «امرأة أعرابية».

فحرقة بنت الحارث «بكت» لا على الحب هذه المرة، وإنما لأنها رأت هانئ بن قبيصة، فقالت له :

«رأيت لأهلك غضارة. ولم تمتلئ دار قط فرحا إلا امتلأت حزنا». أما ما يرويه عن الأعرابية التى «نظرت إلى امرأة حولها عشرة من بنيها» فإنها قالت لأبناء المرأة: «لقد ولدت أمكم حزنا طويلا» (٣: ٧٥). ليس العلة بذلك صدق المقولة؛ وإنما هى من ينقلها ويبوح بها، فالمرأة لم تسترجع لسانها إلا مع الموت والحزن. وهى دائما التى تستحضر الموت مثلما يستحضر الفحل المرأة، وكأن المرأة بهذا الدور قد لعبت دور الدنيا التى تلد المآسى. ولا شك أن المرأة والدنيا والموت تجتمع فى قول أبى العتاهية الذى يقتطفه الجاحظ:

«يا خاطب الدنيا إلى نفسها

تنح عن خطبتها تسلم

إن التى تخطب غرارة

سريعة العرس من المأتم»

(٣: ٩١).

ولئن كانت الدنيا والمرأة صنوين فلا شك أنهما سيشتركان بالداء وبالدواء! فهذا رجل يسأل أم الدرداء أن تصف له الدواء لعلاج بلواه. يقول: «إنى لأجد فى قلبى داءً لا أجد له دواء، وأجد قسوة شديدة وأملا بعيدا». هذا الرجل (على عكس ما عهدناه من الفحول) يتوسم بالمرأة خيرا؛ فكان لابد أن ينضح

جوابها بما في دنياها ، وأن تصف له ما تصفه الدنيا لخاطبيها ، فتقول « اطلع في القبور واشهد الموتى » (٣ : ٨٠) . ولطالما اقترن الموت بالمرأة وهي التي تعشق الحياة والترفيه عن الفحل ، واقترنت المرأة والدنيا بالغدر والخيانة ، فإنها أيضا ستبكي موت الفحل وتضرب صدرها بنعليها عليه . فهاهي تبكي بعض الملوك ، فتقول:

« أبكيك لا للنعيم و الأُنس

بل للمعالي والرمح والفرس

أبكي على فارس فجعت به

أرملني قبل ليلة العرس»

(٣ : ١٠٣).

وتكاد تكون المرأة ملازمة للحياة ملازمة الحياة للموت. أما وقد طال بنا الطريق، فلابد أن نقر ونعترف بسعة مجالات المرأة التي تزورها من حين إلى حين. فهي كالدنيا لا تترك فسحة إلا وتحط فيها. على أن أفضل العلاقات في (البيان و التبيين) هي التي تربط المرأة بالمجانين و المجانين العقلاء، على ما في ذلك من مفارقة. وما ارتباطها بالنوكى والحمقى والجفاة والأغبياء إلا مواقع يحتال بها الجاحظ للترفيه عن قارئه الفحل؛ وهو موضوع لا يمله، بل هو يجعل مثل هذه النوادر محطات استراحة على الطريق الطويل. فأول باب النوكى والحمقى هو فحل أبله معتوه يتزوج امرأة يخشى منها على شملته ونعليه، بل ونفسه، حتى تقترب منه ليشم عطرها فيثب عليها (٢ : ١١٦). ثم نجد المجنون يشهد على امرأة بالزنا شهادة تحير بها ألباب أعقل العقلاء الفحول (٣ : ١٨٨) . والغريب في الأمر أننا لم نجد ولو حادثة واحدة (على طول الكتاب واتساعه) يشهد فيها عاقل أو مجنون على فحل من الفحول بالزنا، مع أن عملية الزنا تحتاج الفحل باستمرار، لكننا في المقابل نجد عدة مجانين يشهدون على المرأة. فبينما تصبح المرأة عرضة للعقلاء وللمجانين؛ يبدو الفحل حرا طليقا لا يحتاج لارتكاب هذه الجريمة الشرعية والأخلاقية.

فبعد أحداثهم المثيرة يطالعنا الجاحظ بكتاب الحجاج إلى الحكم بن أيوب، وهو كتاب يعيد إلى أذهاننا صورة الأب الذي يجرد ابنته من إنسانيتها حين يوصيها قبل نكاحها، ويعيد أيضا رسالة مروان بن محمد إلى واليه على إفريقية، كما يعيد حقيقة وضع المرأة ودلالتها بالنصبة. ولا شك أن كتاب الحجاج هذا لا يربط المرأة بالحمقى وبالمتعة والترفيه وحسب، وإنما يعيدنا إلى النخاسة ووضاعة المرأة، حتى وهي زوجة. يقول الجاحظ إن الحجاج كتب:

«إلى الحكم بن أيوب: أخطب على عبد الملك بن الحجاج امرأة جميلة من بعيد، مليحة من قريب، شريفة في قومها، ذليلة في نفسها، أمة لبعلها، فكتب إليه: قد أصبتها لولا عظم ثديها. فكتب الحجاج: لا يحسن نحر المرأة حتى يعظم ثديها» (٣ : ١٨٩) .

إن من ينعم النظر في هذه الرسالة وموضوعها ليجد أن الحكم بن أيوب من أحمق الحمقى، لا يعرف مواطن الجمال التي تجتذب الفحول عن قرب وعن بعد: غاية في الجمال وغاية في الذلة والعبودية لفحلها، تجمع بين شرف قومها وذلة نفسها، بين أنفة النسب وعبودية الذات. هذه المتناقضات هي أساس كونها متاعا لا زوجة! فليس من المستغرب أن لا يذكر الحجاج ما سيقدمه عبدالملك سوى ما هو معروف ضمنا ومتوقع من الفحل. وهذا إن لم يكن إجحافا فلابد أن يكون ضربا عاليا من الجنون. ولاريب أن مجيء هذه الرسالة على أعقاب علاقة المجانين بالأنثى وبالزنا له دلالته! ولتأصيل هذه الدلالة فإن الجاحظ ـ لعله عن قصد وحسن تدبير واختيار ـ يحتال لموضوع هذه الرسالة بين المجانين

وحكاية النخاس مع متغافلى العسكر (ولابد أن نذكر هنا بحقيقة مجاورة هذه الرسالة لعلاقة الفحل بالحيوان حقيقة لامجازا، علاقته بالبغلة وبالكلبة وبالغلمان، وهى التى اشمئز منها محقق الكتاب فيما أوردناه سالفا). يروى الجاحظ أن عليا بن إسحق بن معاذ ـ وهو مجنون ـ قد:

«جلس مع بعض متغافلى فتيان العسكر وجاءهم النخاس بجوارٍ فقال: ليس نحن فى تقويم الأبدان إنما نحن فى تقويم الأعضاء. ثمن أنف هذه خمسة وعشرون دينارا، وثمن أذنيها ثمانية عشر، وثمن عينيها ستة وسبعون وثمن رأسها بلا شىء من حواسها مائة دينار، فقال صاحبه المتغافل ههنا باب هو أدخل فى الحكمة من هذا، كان ينبغى لقدم هذه أن تكون لساق تلك، وأصابع تلك أن تكون لقدم هذه، وكان ينبغى لشفتى تيك أن تكونا لفم تيك ... فسمى مقوم الأعضاء» (٣: ١٩٢ـ ١٩٣).

هل ورود أقوال المجنون والمتغافل بعد رسالة الحجاج مصادفة أم أن الحالتين متشابهتان؟ لا شك أن أوصاف الحجاج لزوج عبد الملك هى تجميع لما فصله هذا المجنون وكأنه يحدد سعرها الذى سيدفعه الحجاج ثمنا لزوج ابنه؛ فهو لم يرد زوجاً وإنما ابتاع جارية. فالمجنون قد فصل ما أجمله الحجاج، ولئن كان الجاحظ يهزأ بحماقته ويسخر من جنونه ليرفه بذلك عن قارئه؛ فمن الأولى أن نسخر بتوصيف الحجاج للمرأة المناسبة، وهو الحكيم السائس. وبرغم اختلاف المناصب والطبقات الاجتماعية والرسمية، فإن الاثنين لا يختلفان عن بعضهما؛ فإن أدمج الحجاج فإن المجنون قد فصل وقوم تفريدا. فهل يصعب بعد هذا إرسالها إلى الحيوان؟

ولعل الأجدى الآن أن نستعيد علاقتها بالأرض قبل ربطها بالحيوان، فالجاحظ وهو يستهل موضوع (كلام فى الأدب) لا يجد بدا من البحث عن علاقة المرأة بالرجل وبالحياة؛ فهى شر لابد منه كما يقول عثمان بن العاصى ببيان عجيب: «الناكح مغترس فلينظر امرؤ حيث يضع غرسه». ولئن كانت استعارة عثمان تتسم باللطف واللين فإن استعارة هند بنت عتبة أشد وأقسى؛ كيف لا وهى الأنثى/ الدنيا بكل شدتها وغدرها؛ تقول وقد استعادت الأنثى لسانها بعد طول استلاب: «المرأة غل ولابد للعنق منه فانظر من تضعه فى عنقك»(٣: ١٥٣). ليست صور الغرس والأرض من باب المصادفة؛ بل المرأة على علاقة وطيدة بالخصب والنبت، فقد وردت سابقا مقرونة بـ «أفخاذ نساء بنى سعد» التى ارتبطت أصلا بخصب الأرض، إلا أنه ليس كل خصب ونماء يستحب وليس كل أرض خصبة؛ فالأرض أيضا تأتى مع العى وسوء البيان. فهذا عبيد الله بن زياد:

« لما كلمه سويد بن منجوف فى الهثهاث بن ثور قال له : يا ابن البظراء ، فقال له سويد: كذبت على نساء بنى سدوس . قال : اجلس على إست الأرض . قال سويد : ما حسبت أن للأرض إستا» (٢ : ١٠٩) .

ولعلاقة المرأة بالنماء والخصب ، فإن أعرابيا بعد غرس عثمان بن العاصى وغل هند للعنق يستعيذ من المرأة والإبل إذ قال : أعرابى «ورأى إبل رجل قد كثرت بعد قلة فقيل إنه تزوج أمة فجاءته بنافجة ، فقال : اللهم إنا نعــوذ بك من بعض الرزق» (٣ : ١٣٧) . ليس مصادفة أن تسترد امرأة الضبى زوجها « الضبى» عن طريق استعارة الأرض والغرس قبل أن يرسلهما الجاحظ إلى الحيوان . فالضبى لم يعد لابنته وامرأته إلا بعد أن سمع امرأته تقول :

« ما لأبى حمزة لا يأتينا

يظل فى البيت الذى يلينا

غضبان أن لا نلد البنينـا

تالله ما ذلك في أيدينا

وإنما نأخذ ما أعطينا

ونحن كالأرض لزارعينا

ننبت ما قد زرعوه فينا» .

قال فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبل رأس امرأته وابنتها» (١ : ١٠٥) . ولئن أصطلح الضبي مع امرأته فإن الجاحظ يسدل الستار على هذه المأساة الضاحكة بإرسال العائلة برمتها والموضوع كله إلى الحيوان محاولا بذلك ستر وحجب لابيان الأنثى وحسب، وإنما حقيقة أن البيان أمرمكتسب يقوم على الدربة والمران، وما منع المرأة من أصوله وسبله إلا برنامج مقنن، البرنامج نفسه الذي يجعل الجاحظ يستشهد بجعفر بن يحيى ويحبس توقيعات أمه :

«قال ذكرت لعمرو بن مسعدة توقيعات جعفر بن يحيى، قال: قد قرأت لأم جعفر توقيعات في حواشي الكتب وأسافلها فوجدتها أجود اختصارا وأجمع للمعاني»(١ : ٥٩) .

لكنه لم يورد منها شيئا.

لقدكثر تكرارنا لارتباط المرأة بالحيوان، وقد أوردنا بعض الاتصال السياقي بينهما، ولعل الأجدر بنا أن نفرد ولو فقرة قصيرة نرى فيها كيف يزاوج الجاحظ بين الاثنين؛ فنوادر الجاحظ التهكمية والهزلية تكاد تقتصر على هذين المخلوقين. فمن الجوارى تلك الرومية التى يعرض لها «همار» مولى زياد وهى تبحث عن مولاتها؛ يقول الجاحظ بن بحر:

«ودخلت جارية رومية على راشد البستي لتسأل به عن مولاتها فبصرت بحمار قد أدلي في الدار، فقالت: «قالت مولاتي كيف أبر حماركم»(٢ :٩١) .

فياترى لماذا تدخل الحمار هنا ليشكف لنا عن هذه المخلوقة؟ هل هي مجرد الصدفة؟ لعله كذلك. لكننا إذا استحضرنا أيضا حقيقة بيانية مهمة هي «المنزلة الثالثة» ، حيث تأمر طالب البيان والخطابة (إن عجز) أن يتحول «إلى أشهى الصناعات إليك وأحقها عليك، فإنك لم تشتهه ولم تنزع إليه إلا وبينكم نسب، والشيء لا يحن إلا إلى ما شاكله»(١ : ٧٧) . وأضفنا إليها مهمة المرأة الترفيهية، وإن هذا الخطأ يرد في «باب أن يأتي كل إنسان على قدر طبعه وخلقه»(٢ : ٨٩) ، إذا استحضرنا هذه الحقائق مجتمعة لابد أن تنتفي الصدفة ـ على الأقل في احتيال الجاحظ واختياره لأمثلته ومجاورته لها في سياق واحد ـ فلابد للحيوان أن يعرض للمرأة حيث ارتحلت وحيث حلّت وكلما أخطأت! وهذه امرأة أخرى يورد الجاحظ بيانها مقرونا بالحيوان لا لسبب يذكره(سوى وجودها في باب الأرض ورودها) ، تقول: «أصبحنا ما يرقد لنا فرس، وما ينام لنا حرس»(٢ :٨٢) . لكن الفرس مهم بالنسبة لها، فلا غرو أن يرتبط بالأنثى في مسألة السرور: «قال قتيبة بن مسلم للحصين بن المنذر ما السرور؟ قال: امرأة حسناء، ودار قوراء، وفرس مرتبط بالفناء»(٢ : ٨٩) . ولا غرو أيضا أن يتبعه امرؤ القيس فيسقط صفات المرأة على الحيوان والحيوان على المرأة حين يجيب ببلاغة عن سؤال «أطيب عيش الدنيا» : «بيضاء رعبوبة، بالطيب مشبوبة، بالشحم مكروبة»(٢ :٩١) . فكان لابد أن يأتي خطأ الجارية بعد وصف امرئ القيس هذا، فتكون بذلك في بيئتها الطبيعية، قريبة من الحيوان حقيقة ومجازاً. حقيقة في مشاهدتها للحيوان في دار راشد البستي، ومجازا في سياق يكتظ بالحيوانات على اختلاف أنواعها. حتى نوار زوج الفرزدق ـ حين سألها زوجها الفحل عن جرير ـ لا ترى بأسا من استحضار الحيوان في صورة الكلب وهو يبول : «رأيتك ظلمته أولا ثم شفرت عنه رجلك آخرا»(٢ :٩٣) . لعل نوار هذه قد استروحت رائحة امرئ القيس في الصفحة السابقة وتذكرت حادثته مع زوجه

وسبب تسمية علقمة بـ «الفحل»(هامش٣)، فخافت من الطلاق مما جعلها تحجم جرير ليشفر عليه الفرزدق، لكنها لم تتنازل عن صورة الحيوان. فالكلب أولى إن لم يحصل الفحل! والحيوان يعترض طريق الأنثى حقيقة ومجازاً. فلقد اشتركت امرأة الحطيئة وابنته فى الاحتجاج على تحوله من بنى رياح إلى بنى كليب بالاستعارة نفسها، فالأولى تقول: «تركت قوما كراما». والثانية: «بئس ما استبدلت بنى رياح». إلا أنهما تجمعان (إن صحت روايات الجاحظ) على أن البديل هو «بعر الكبش»(١: ٣٨، ٢: ١٥٦ـ ١٥٧). أما أبو مجيب فإنه يستهجن ارتباط الفحل بالحيوان ويقصر هذا الارتباط على غير الأشراف: «لا أرى امرأة تصبر عينيها ولا شريفا يهنأ بعيرا، ولا امرأة تلبس نطاق يمنة»(٢: ٨٢). جميل أن يضع أبو مجيب البعير بين عينى المرأة ولباسها. وبما أن الفحل قد احتاج للناقة، فلعل فى بيان أم هاشم السلولية ما يجعل الناقة أشبه ما تكون باستكانة الأنثى فى (البيان والتبيين). تقول:

«ماذكر الناس مذكورا خيرا من الإبل أحناه على أحد بخير، إن حملت أثقلت،وإن مشت أبعدت، وإن نحرت أشبعت، وإن حلبت أروت»(٢: ١٥٨).

لعل هذه هى أنثى الجاحظ فى (البيان والتبيين): إن لثغت أو حصر فحلها طلقها، وإن «أحيط» بالخليفة أمر بدق عنقها، وإن هاجرت فى طلب الفحل طافت القبائل، فما أثقل ما تحمله من أعباء معنوية وجسدية؛ لعل أثقلها طرا الفحل!

ولئن ارتبطت المرأة بالحيوان سياقيا فإنها ارتبطت به أيضا على مستوى الطرح البيانى. فإذا كانت سمات البيان الجيد والبلاغة المبينة هى «ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظاهر لفظه»(١: ٤٧). فإن هذه السمة هى سمة النصبة التى تدل بمحض وجودها. ولعل هذا أبلغ وصف ينطبق على «حال» المرأة. إذ إن مجرد وجودها يدل؛ ويدل بأقل من القليل. ولعلنا لا ننسى ارتباط المعانى(الجوارى) بالألفاظ(المعارض). وإذا كانت المعانى«مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»(١: ٤٣)فهل نستغرب أن طرحها الجاحظ فى «الطريق» فى كتابه (الحيوان) الذى يرسل له المعانى الجوارى باستمرار: «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى»(الحيوان، ٣: ١٣١ ـ١٣٢)؛ لم أكن لأشير إلى كتابه هذا لولا أن العجمى والقروى من سيىء البيان فى كتاب «البيان والتبيين». لذلك فهى تدل بوجودها العينى، بينما حكم الألفاظ غير حكمها، فهى تحتاج إلى اللسان حتى تتعدد وتتجمل. ومن هنا كان بيان الفحل بلسانه وبيان المرأة بجسدها إذ «إن الصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان» والأرض من جهة الشقوق(١: ٤٥ ـ ٤٦). والجاحظ يعيدنا إلى هذه القضية حين يقارن بين فحلين: الجميل البهى النبيل الشريف، والدميم الباذ الهيئة. فيرى أن الثانى سيكسب الفحولة، فلو اجتمع عليهما الجمع «لتصدع عنهما ....و عامتهم تقضى للقليل الدميم على النبيل الجسيم ولباذ الهيئة على ذى الهيئة» (١: ٥). لكننا إذا استعدنا عدم تسامح الفحول مع اللثغاء و ذات اللسان غير الكاعب الناهد، اتضح أن بيان الرجل هو الذى يرفعه، وجسم المرأة أوسنها هو الذى يضعها. برغم أن الجاحظ يحاول تبرير اختيارهم للثانى على أنه شيء فى طبع الناس المرتبط أبداً «بتعظيم الغريب»(١: ٥٠). والحقيقة أن « باذ الهيئة»أصلاً متهم بعدم البيان لأن كل فصيح يرتقى طبقياً وهذا يتفق مع ما مثلنا له سابقاً، ثم إن ردة الفعل ذاتها لو لم ترتبط بالسلم الطبقى لما افترضت الخطابة والبيان فى ذوى الحسب والشرف والنسب (حتى اللثغ منه الشريف وغير الشريف). ثم إذا اتسم بيان المرأة بتثنيها وبقدها ـ بجمالها العضوى ـ فإن جمال الرجل يرتبط بوسائل البيان، بالأشداق والصوت: « قيل لأعرابى : ما

الجمال ؟ قال: طول القامة وضخم الهامة ورحب الأشداق وبعد الصوت »(١ : ٦٧). فالرجال كما يقول ضمرة :

« لا تكال بالقفزان [مثل جارية مروان بن محمد] ، وإنما المرء بأصغريه : لسانه وقلبه»(١ : ١٣٤ : ٩٦) .

ويكاد الجاحظ يتفق مع غيره في أن تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات إنما يكمن بمنطقه وعقله ، وهما خصيصتان وهبهما الله له إذ « أعطى الله الإنسان ... الاستطاعة والتمكن و.... فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة» (١:٤٠). يأتي هذا الاعتراف بعد عدة نقاط مهمة تؤكد أهمية آلات البيان والنطق والعيوب التي قد تصيبها . إلا أن الغريب في الأمر أن الجاحظ كلما استرسل في سردها وشرحها يتوقف ليرسلها إلى الحيوان إلى غير رجعة . فهو عندما يتحدث عن « نزع الزنوج ثناياهم» وسوء «الفلج» في عملية البيان يصر على خسارتهم الفادحة، فيقول:

«وأما أصحاب الفلج فإنهم قالوا نظرنا إلى مقدم أفواه الغنم فكرهنا أن تشبه مقادم أفواهنا مقادم أفواه الغنم . فكم تظنهم حفظك الله فقدوا من المنافع بفقد تلك الثنايا . وفي هذا كلام يقع في (كتاب الحيوان) » (١:٣٤-٣٥) .

يؤكد الجاحظ هنا أن للحيوان (البهيمة والكتاب) علاقة بسوء البيان ، كما يصر على أن للبيان منافع جليلة من فقد البيان فقدها .

ثم تبدأ إرسالية الجاحظ وبعثاته تشق طريقها إلى الحيوان ، حقيقة ومجازا : أي في كتابه وفي الكائن الحي . ولما كان اللسان هو آلة البيان الأولى فإنه سيرتبط حتما بالبهيمة إن لم يحسن تأدية وظيفته ، وهنا يحيل الجاحظ إلى حيوان آخر ، حيوان صاحب المنطق (أرسطو) ، فيقول :

« يؤكد ذلك صاحب المنطق فإنه زعم في (كتاب الحيوان) أن الطائر والسبع والبهيمة كلما كان لسان الواحد منها أعرض كان أفصح وأبين وأحكى لما يلقن ولما يسمع...»(١ :٣٥) .

وإذا أمعنا النظر في هذه المقولة وجدنا أن الجاحظ يتبناها حينما يصف لسان الفحل بالكبر والطول وكيف أنه يضرب به أرنبة أنفه ويشول به شولان البروق ، بل «ويقولون كأن لسانه لسان ثور» (١ : ٥٩) . ولاغرو أن يستمد الشاعر المفلق والخطيب المصقع أهم صفاته من الفحل . واللسان لابد أن يؤدي وظيفة الفحولة وإلا كان الصمت أفضل ، بل إن فضل الصمت يقتصر على هذا السبب وحده . فمعاوية « لم يتكلم ... على منبر جماعة منذ سقطت أسنانه في الطست» (١ : ٣٤) . ولعل المنابر والأسنان لا ترتبط بالبيان وحسب ، بل إنها على علاقة وطيدة بالمرأة : « وقال أبو الحسن المدايني لما شد عبد الملك أسنانه بالذهب قال : لولا المنابر والنساء ماباليت متى سقطت » (١ : ٣٤) . على أن معاوية أكرهته الظروف الجسدية ، فالصمت ـ عدو الفحولة وسمة المرأة ـ قليل المنافع ، وفضله لا يجاوز صاحبه ، ثم الأهم أن « طول الصمت يفسد البيان »(١ : ١٥٠) إضافة الى أنه ينافي العلم والمعرفة:

«والإنسان بالتعلم والتكلف وبطول الاختلاف إلى العلماء ومدارسة كتب الحكماء يجود لفظه ويحسن أدبه . وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلم، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التخير » (١ : ٤٨) .

هذا هو إذن فضل البيان على الصمت ، وما أولئك الزنوج الذين خلعوا ثناياهم لعدم التشبه بالحيوان

إلا أقرب ما يكونون من الحيوان . ولهذا وجب شرعا إرسالهم إلى (الحيوان) . وكل من فقد أسنانه فقد اقترب إلى الزنوج وإلى الصمت : ولعله مازال يتابع المرأة إلى بيئتها ، فهو يقترب منها كلما ساء بيانه وفقد آلاته.

إن أقل ما يمكن أن نستنتجه من هذا الطرح هو ما أكده الجاحظ فى أكثر من مقام : أهمية البيان معرفيا وسياسيا وطبقيا واقتصاديا وارتباط نقيضه بالحيوان . لكن ليست هذه هى الأماكن الوحيدة التى يرسل منها الجاحظ إلى الحيوان ، بل إن هناك زنوجا من نوع آخر : هناك المرأة . فهى أيضا تحظى بهذا الشرف الرفيع ، ولعلنا لا نستغرب ذلك إذ إن كل ما وصفه الجاحظ من شروط البيان محظور على المرأة . لكن اللطيف فى الأمر أن إرسالها يتم فى مواقع حساسة . فإن تحدثنا عنها وعن الضبى سابقا ، فإن الجاحظ أيضا يرسلها بعد وصف بشار والأعشى لجمالها ، وهى حقيقة تؤكد أن البصر غير اللسان ولا علاقة له بالبيان :

«وهذان أعميان قد اهتديا من حقائق هذا الأمر [صفات المرأة الجمالية فى الغداة والمساء] مالا يبلغه تمييز البصير . ولبشار خاصة فى هذا الباب ماليس لأحد سواه ولولا أنه فى كتاب (الرجل والمرأة) وفى «باب القول فى الإنسان» فى كتاب (الحيوان) أليق وأذكى، لذكرناه فى هذا الموضوع»(١ :١٢٦).

لماذا يذهب الإنسان إلى الحيوان؟ ولماذا هو أليق وأذكى هناك؟ سندرك أن هذه الإرسالية هى نوع من الحجب والستر المنظم، ولسوف نعرف أن المرأة يجب ألا تكون فى باب البيان والتبيين؛ فهى لا تملك من مقومات اللسان شيئا، مادام طال صمتها والصمت آفة البيان. وهى دون بيانها ستصبح إنسانا أعجم (=حيوانا) لأنها حبست عن كل ما من شأنه أن يدرب بيانها لتختلف به عن الحيوان. فالعلم محظور عليها ومعلمها يجب أن يكون أصغر منها سنا وهى متهمة فى كل مكان. ولما كانت هذه هى أسباب علاقتها بالحيوان فإن ارتباطها بالإنسان تأتى من طبيعة الخلق غير البيانية:

«ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العلم الكبير لأنه يصور بيده كل صورة ويحكى بفمه كل حكاية ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم ويأكل الحيوان كما تأكل السباع وإن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا»(١ :٣٩).

لعل هذا ما يربط المرأة بالإنسانية، إذ إن تهيلم هذا النص هو ما يحرم المرأة من إنسانيتها ويبقيها حبيسة مع جميع أجناس الحيوان. فالجاحظ يقول:

«وإنما تهيأ وأمكن الحاكية بجميع مخارج الأمم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكن وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة».

وإذا أعدنا قراءة النص من البداية وجدنا أن الإنسانية تقتصر على اللسان والعقل. والمرأة محرومة من الاثنين، ولذلك فهى تبقى تصور «كل صورة» بيدها لا بفمها، بقدها لا بلسانها. هى كالحيوان تدل بالنصبة. ولئن «قالوا: القلم أحد اللسانين»(١ : ٤٥) فإن المرأة محرومة من هذا أيضا، فقد كان يقال: «لا تعلموا بناتكم الكتاب ولا ترووهن الشعر»(٢ : ٩٢).

ولعل ما يؤكد حرمان المرأة من البيان بل خطورته عليها، حادثة يتيمة يوردها الجاحظ وبعضها موضع التبجيل، ولا يربطها كما حدث مع غيرها بالفحولة الجنسية، لكنها الحادثة الوحيدة التى تشير بوضوح إلى أن البيان ليس مقصورا على الفحول؛ فما تظنهم يفعلون وقد أدركوا هذه الحقيقة التى طال حبس الجاحظ لها؟ فإذا استرجعنا إرسال الضبى وامرأته وابنته إلى الحيوان

بعدما رفعت تهمة العى عنها شعرا، لاشك أننا سنتوقع عملية مشابهة هنا؛ لكن آمالنا تخيب وطموحات المرأة تحبط:

«قال: وقامت امرأة من تغلب إلى الجحاف بن حكيم ـ حين أوقع بالبشر فقتل الرجال والنساء ـ فقالت له: فض الله فاك. وأصمك وأعماك. وأطال سهادك وأقل رقادك. فوالله إن قتلت إلا نساء أسافلهن دمى. وأعاليهن ثدى. فقال الجحاف لمن حوله: لولا أن تلد مثلها لخليت سبيلها»(١ : ٢١٣).

لا يستطيع الفحل أن يعفو عمن يهدد بيانه، خاصة إذا كان التهديد من جهة الآخر. الحجاج، وهو الحجاج عفا عن بعض من أراد قتلهم لبيان أحدهم، والحوادث المماثلة كثيرة، لكن هنا، وهى الحادثة اليتيمة، لم تحظ بما حظى به الفحول لمكانتهم البيانية، بل إنه ربط قتلها صراحة ببيانها. ولعل الغموض فى مخافته من أن «تلد مثلها» يشير إلى أنه يخشى أن تلد نساء بينات اللسان، لا حيوانات «أعجميات» تقتصر مهمتهن على «وقت السحر».

الهوامش:

(١) والفحولة من المصطلحات النقدية القديمة؛ إذ إن الأصمعى يعرف تميز الفحل من غيره بأن «له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق»، وهذا تعريف يستحضر الحيوان مباشرة؛ غير أن النقاد حاولوا أن يشرحوه دون العودة إلى أصل الاستعارة والعملية الجنسية. فهذا إحسان عباس يكاد يطبق الحز على المفصل حينما قال إن الفحولة «تعنى طرازا رفيعا فى السبك وطاقة كبيرة فى الشاعرية وسيطرة واثقة على المعانى وإن لم يفصح الأصمعى عن ذلك كله» . وإذا عرفنا أن المعانى هى الجوارى عند الجاحظ ـ كما سنرى ـ فلاشك أن السيطرة عليها بكل ثقة هى أقرب المعانى ، بل إن الفحل والجارية سيرتبطان ارتباطا وثيقا ؛ ولذلك سيكون اعتراض عبد الله سالم المعطانى على تحليل عباس اعتراضا لا مبرر له (انظر المعطانى ، أثر البيئة فى المصطلح النقدى القديم (٢٣٤ـ٢٣٥) . على أن الفحولة والأبكار (معان وألفاظ) لا زالت تعيش فى وعينا ولاوعينا لدرجة تثير التناقض أحيانا والسخرية أحيانا ؛ فتأمل عبد الملك مرتاض وهو يعيد لنا كلمات عبد الحميد الكاتب نفسها حين يتعرض حديثا لموضوع السرقات : «الشاعر حر فى طرق مجال الأفكار ، وفى افتضاض الألفاظ الأبكار وغير الأبكار ، طالما كانت اللغة موروثا اجتماعيا وحضاريا مشتركا بين الناس طرا» (علامات ، ٧٤) . ياترى هل كلمات مرتاض تقول إن اللغة موروث اجتماعى بين الناس ؟ أم أن استعارات الشاعر وفحولاته تقول إن اللغة موروث للفحل فقط وإن «الناس طرا» هم الذكور ، فالنصف الآخر من «الناس طرا» هم مجرد وجود يدل بالنصبة الجاحظية ، وجود موروث مهمته « الافتضاض» . لا أكثر ولا أقل !

(٢) ولعل ابن رشيق قد اتبع نهج الجاحظ حينما ربط بعض عيوب الشعر بالجوارى؛ يقول: «ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذى يستحسن فى الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة ... ومنه ـ أعنى الزحاف ـ مايستحسن قليله دون كثيره، كالقَبَلِ اليسير واللثغ ... ومنه ما يحتمل على كره، كالفدع والوكع والكزم فى بعض الحسان»(العمدة،١ : ١٣٩).

(٣) لعلنا لو استحضرنا مناسبات تسمية بعض الفحول نضىء أكثر فأكثر أسباب الفحولة وعلاقاتها بالمرأة والطلاق؛ فابن رشيق يروى أن امرأ القيس سأل امرأته أن تحكم بينه وبين علقمة بن عبده «فحكمت عليه لعلقمة، فطلقها، وتزوجها علقمة فسمى الفحل لذلك؛ وقيل : بل كان فى قومه آخر يسمى علقمة الخصى [علقمة بن سهل]»(العمدة، ١ : ١٠٣). ومهما يكن سبب التسمية، فكلا الحالين يعتمد على الأنثى والجنس فى تحصيل اللقب.

(٤) ولئن كان يقال : «لاتعلموا بناتكم الكتاب ولا ترووهن الشعر»(٢ :٩٢). فإن تعليم المرأة يكاد يكون فى شكله ضدا لشكل تعليم الأولاد الفحول؛ إذ إن من يعلمها يجب أن يكون أصغر منها سنا، ولعل هذا يتناسب مع رأى الجاحظ فى أن صغيرها الذكر أكبر منها عقلا. والجاحظ يورد حادثة الوليد بن عبد الملك حينما مر «بمعلم صبيان فرأى جارية، فقال: ويلك، مالهذه الجارية! قال: أعلمها القرآن. قال: فليكن الذى يعلمها أصغر منها»(٢ : ١٠٦).

(٥) فالمرأة الفصيحة من غير النساك ترحَل وتهاجر للترفيه عن الفحل، والجاحظ لا يجعلها أى أنثى ، بل هى أنثى الفحل على وجه التحديد ، هى للرجل جلنفعة (ناقة قد أسنت ومازال فيها بقية) كى تدل بالنصبة، يقول: « خطب رجل امرأة أعرابية، فقالت له: سل عنى بنى فلان وبنى فلان. فعدت قبائل، فقال: وما علمهم بك ؟ قالت: فى كلهم قد نكحت. قال: أرى بك جلنفعة، قد حزمتك الحزائم قالت:لا ،ولكنى جوالة بالرجل شمريس»(٢ : ٩٢ ـ ٩٣) .

(٦) ولعل حرص الجاحظ على التسلسل والعلاقة بين المرأة والحيوان قد جعله يقتبس هذه المقولة ويترك ما قاله هشام بن عبد الملك فى الموضوع نفسه ، والجاحظ نفسه يورد النص فى مكان آخر : « وشكا هشام بن عبد الملك ما يجد من فقد الأنيس المأمون على سره ، فقال : «أكلت الحلو والحامض حتى ما أجد لهما طعما ، وأتيت النساء حتى ما أبالى امرأة لقيت أم حائطا ، فما بقيت لى لذة إلا وجود أخ أضع بينى وبينه مؤونة التحفظ » (رسالة الجد والهزل ، ٧٠) .

المراجع :

الجاحظ ، عمر بن يحيى (أبو عثمان) . **البيان والتبيين** (دار الكتب العلمية : بيروت ، لبنان ، دون تاريخ) ٣ أجزاء. (فى نهاية الجزء الثالث هناك عبارة تقول : «وكتب بعض حواشى هذا الجزء إبراهيم بن محمد الدجلمونى الأزهرى عفا الله عنه») .

– **فلسفة الجد والهزل** (دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد ، ١٩٨٩) تقديم وشرح محمد على الزعبى .

– **رسائل الجاحظ : الرسائل السياسية والأدبية والكلامية** (دار مكتبة الهلال : بيروت ، ١٩٨٧ م) تقديم وشرح وتبويب على أبو ملحم .

– **البخلاء** (دار المطبوعات الحديثة : جده ، المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ م) ، تقديم محمد عفيف الزعبى .

ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون** (دار الجيل : بيروت ، د . ت) .

ابن رشيق ، الحسن (أبو على) ، **العمدة** (دار الجيل : بيروت ، ١٩٨١ م ، الطبعة الخامسة) تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد .

صمّود ، حمادى . **التفكير البلاغى عند العرب** : أسسه وتطوره إلى القرن السادس (المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية : تونس ١٩٨١ م) .

عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبى العلاء . دراسة وإعداد إحسان عباس (دار الشروق للنشر والتوزيع : عمان ، الأردن ، ١٩٨٨ م) .

– العسكرى، الحسن بن عبد الله بن سهل (أبو هلال) . **كتاب الصناعين : الكتابة والشعر** (دار الكتب العلمية : بيروت ، ١٩٨٤م، ط٢) ، تحقيق مفيد قميحة.

– مرتاض عبد الملك . **فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص** ، علامات فى النقد الأدبى (النادى الأدبى الثقافى بجدة) ١ : ١٩٩١م ، ص ص ٦٩ ـ ٩٢ .

– المعطانى ، عبد الله . **أثر البيئة فى المصطلح النقدى القديم فى : قراءة جديدة لتراثنا النقدى** ، المجلد الأول (النادى الأدبى الثقافى بجدة : جدة ، المملكة العربية السعودية ١٩٩٠م) ص ص ٢٢٧ ـ ٢٥٣ .



جماليات الصورة السردية
فى أخبار (الأغانى) وحكاياته
أبو الفرج الأصفهانى قاصاً

عبد الله السمطى

« إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد
وليس التسميع على الإطلاق »
(بيار جانيه)

توطئة

.. لأبى الفرج الأصفهانى سحر خاص فى ثقافتنا العربية، عن طريق كتابه الفذ (الأغانى). والكتاب معروف مشهور. وهو عمدة فى مجال ثقافتنا العربية.

ويتمثل سحر أبى الفرج، داخل هذا الكتاب، فى أنه قطع (وألغى) نظرتنا التاريخية (العلمية) التى ننظر بها إلى مصادر التراث العربى، فنحن نصنفها دائماً فى إطار هذه النظرة القاصرة، لا نرى فيها سوى تراجم، وسير، وأخبار، ونكت، ولمع .. إلخ، ونقف عند هذا المستوى فحسب. وقد انسحبت هذه النظرة بالطبع إلى كتاب (الأغانى)، غير أنى أرى غير ذلك.

فـ (الأغانى) يتضمن الحياة العربية بكل ما فيها، من أساطير وحكايات وقصص وأمثال وأشعار وخطب، ويصف لنا هذا التضمن الجانب الروحى ـ فضلاً عن المادى ـ لهذه الحياة. أبو الفرج فى كنزه هذا يفتح لنا الأفق لقراءة شخوصه قراءة إبداعية فاحصة، لا قراءة تاريخية أو علمية؛ فقد استطاع أن يقيم حواراً، بأسلوبه، مع هذه الشخوص، واستطاع أن يحولها إلى أقنعة ورموز فى عالم تمثيلى أليجورى باده، يتسامر معها وينادمها، يستحضر التاريخ لا ليؤرخه، ولكن ليعيد صياغته صياغة إبداعية ـ كما سنرى ـ برغم الوثائقية (التسجيلية)، و«العنعنات» التى تروى بها أخباره وحكاياته. وإذا كنا، فى هذه القراءة، نحاول استنطاق (الأغانى) عن طريق

تحليل جماليات الصور السردية والكشف عن أنماطها، فإن هذا التحليل يتركز على قراءة الأخبار والحكايات، ويحـاول أن يكشف ـ بالدرجـة الأولى ـ العناصـر القـصصية التي ينطوي عليها موروثنا، بكل أنماطها وظواهرها؛ وهى العناصر التى مهدت لظهور كتاب آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو كتاب (ألف ليلة وليلة) والتى برهنت على براعة أبى الفرج الأصفهانى القصصية حيث إنه لم يكن محايداً تماماً فى رواياته، وإنما كان يصوغها صياغة قصصية جديدة.

١ ـ

.. جاء فى مقدمة (الأغانى)، على لسان أبى الفرج:

«فى طباع البشر محبة الانتقال من شىء إلى شىء، والاستراحة من معهود إلى مستجد، وكل منتقَل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه، والمنتظر أغلب على القلب من الموجود، وإذا كـان هذا هكذا، فـمـا رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ له بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوقة، وجد إلى هزل، أنشط لقـراءته وأشـهى لتـصـفح فنونه»[١].

هنا يتراءى لنا نهج أبى الفرج فى كتابه؛ إنه يقدم كتابا إبداعيا، واعتمد مادة خاما متوارثة شفاهيا على ألسنة الرواة، وأعاد صياغتها بحيث يتحقق فيها هذا «الانتقال» وهذا المستوى «الطبقى» المتفاوت أسلوبيا من الخبر إلى القصة إلى الجد إلى الهزل، الذى يرغب إليه القارئ فى نزوعه إلى كشف «المستجد» و«المنتظر». تبدهنا هنا رؤية أبى الفرج الحصيفة التى لم تعتمد الترتيب والتصنيف، حتى يخرج بمؤلفه من منهجيته و«علميته» ليضعه فى مصاف الكتب الإبداعية، لا فى مصاف الكتب التأريخية أو كتب التراجم، فقد «ألحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره»[٢].

يضع أبو الفرج المتلقى «المسرود له» فى حسبانه، ويصوغ الأخبار والحكايات صياغة فنية، لا تسجيلية، تظهر فى عدة أمور:

أولها: تغيير حوادث الخبر أو الحكاية من «رواية» إلى أخرى، حيث يرويها بطرق متنوعة.

ثانيها: التدخل فى أسلوب الحكاية المروية سواء بالحذف أو بالإضافة أو بالتعديل.

ثالثها: اختيار أسماء الرواة تبعاً لأهمية الخبر أو الحكاية وإيهام القارئ بصحة هذه الأسماء، وصحة ما روته أحياناً أو كذبه.

أبو الفرج، إذن، مؤلف «منشئ نص»، لا راوٍ يحول ـ فى معظم الأحيان ـ الخبر إلى حكاية والحكاية إلى قصة ـ لا بمفهومها الحديث[٣] ـ حيث ينقل الحكاية من حكاية واقعة إلى حكاية تخييلية، ومن ثم يتم انتقالها إلى قصة أو إلى فن تخييلى برغم حضور الشخوص بأسمائها والأماكن بصفاتها، وسأرجىء محاجّة ما ذكرت سالفا إلى نهاية القراءة حيث أود طرح بعض التساؤلات بشأن كتاب (الأغانى)، تتعلق بما نحن بصدده من اعتبار أبى الفرج الأصفهانى قاصّاً[٤].

إن قراءتنا تحاول استشعار العناصر القصصية التى يحتويها كتاب (الأغانى)، وهى على كثرتها الغالبة، لم تحظ ـ فيما أعرف ـ بدراسة متعمقة تستكنه حضورها فى هذا الوقت المبكر من ثقافتنا العربية، وتقع على أنماطها وظواهرها؛ وهذا ما تحاول أن تستند إليه هذه القراءة، حيث تروم استقراء جماليات الصور السردية فى (الأغانى) من خبر وحكاية وقصة. وإذا كان السرد ـ

باعتباره فعلاً جمالياً حكائيا ـ يمثل المتكأ الأول للكلام الإنسانى وتبصره بخواطر الأشياء وظواهر الوجود، فإنه ـ كما يرى بارت ـ حاضر فى الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائى، كما فى اللوحة الملونة:

«يوجد السرد فى كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفى كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ، أو حتى مع الإنسانية. ليس هناك شعب دون سرد، لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرداتها»(٥).

أود أن أسمى هذا الحضور كله باصطلاح «الصورة السردية»(٦)، فإذا صحت هذه التسمية صح افتراضنا الأولى بقراءة ما يرد فى (الأغانى) مندرجاً تحت هذا الاصطلاح، حيث إن الخبر (مثلاً) ما هو إلا صورة سردية (حكائية) تنقل بمنظور (الراوى من الخارج)، وهو أبو الفرج أحياناً، أو بمنظور (الرواى من الداخل) وقد يكون أحد الشخوص، أو بطل الخبر نفسه، حين يتعلق الأمر بسيرته (الأوتوبيوجرافية) الخاصة.

ولقد اصطفيت ـ برغم حيرتى الشديدة لحظة الاصطفاء(٧) ـ بعض الأخبار والحكايات والقصص التى تتعلق بنمطين دلاليين أثيرين لدى أبى الفرج وهما: الفروسية والمغامرة وما فيهما من غرائبية، ومهارة فذة، ومثلت لذلك بقصص (بأخبار) الشعراء الصعاليك(*)، والنمط الآخر، قصص الغزل وما تتضمنه من عشق ووصال وهجران ومغامرة أيضاً.

ولقد آثرت تبيان جماليات الصور السردية عبر مقولات وصفية وسيميولوجية تقفو النص القصصى وتتتبع سماته، وظواهره، بحيث يتسنى لنا الوقوع على ما يكتنزه (الأغانى) من موروث قصصى رهيف، ودال، لم يستثمر بعد فى قصصنا المعاصر.

٢ ـ

جاء فى أخبار السليك بن السلكة أنه:

«أحد صعاليك العرب العدائين الذين كانوا لا يلحقون، ولا تعلق بهم الخيل إذا عدوا، وهم: السليك بن السلكة والشنفرى، وتأبط شرا، وعمرو بن براق، ونفيل بن براقة..»(٨).

وأختار ثلاث حكايات لثلاثة منهم هم: السليك، وتأبط شرا، والشنفرى. أما السليك بن السلكة كما يصفه أبو الفرج، فكان:

«أدل من قطاة ... وكان من أشد رجال العرب وأنكرهم وأشعرهم وكانت العرب تدعوه سليك المقانب وكان أدل الناس بالأرض وأعلمهم بمسالكها وأشدهم عدْوا على رجليه لا تعلق به الخيل».

هكذا يقدم أبو الفرج الصفات الخلْقية والروحية لسليك قبل أن يشرع فى قص أخباره وحكاياته؛ فيقدم لنا ست قصص تبدى مهارة السليك فى المغامرة والحيلة، وتبدى مهارة أبى الفرج فى القص، ولنقرأ هذه الحكاية:

«خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ، فلما اجتمع الناس ألقى ثيابه، ثم خرج متفضلاً مترجلاً، فجعل يطوف الناس ويقول: من يصف لى منازل قومه وأصف له منازل قومى ؟ فلقيه قيس بن مكشوح المرادىّ، فقال: أنا أصف لك منازل قومى، وصف لى منازل قومك، فتوافقا، وتعاهدا ألا يتكاذبا. فقال قيس بن المكشوح: خذ بين مهبّ الجنوب والصبا، ثم سر حتى لا تدرى أين ظل الشجرة؟ فإذا انقطعت المياه فسر أربعاً حتى تبدو لك رملة وقف بينها الطريق، فإنك ترد على قومى مراد وخثعم.

فقال السليك: خذ بين مطلع سهيل ويد الجوزاء اليسرى العاقد لها من أفق السماء، فثم منازل قومي بني سعد بن زيد مناة.

فانطلق قيس إلى قومه فأخبرهم الخبر، فقال أبوه المكشوح: ثكلتك أمك هل تدري من لقيت؟ قال: لقيت رجلا فُضُلا كأنما خرج من أهله، فقال: هو والله سليك بن سعد.

فاستعلق واستعوى السليك قومه فخرج أحماس من بني سعد وبني عبد شمس ـ وكان في الربيع يعمد إلى بيض النعام فيملؤه من الماء ويدفنه في طريق اليمن في المفاوز. فإذا غزا في الصيف مر به فاستثاره ـ فمر بأصحابه حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكتنا ويحك! قال: قد بلغتم الماء ما أقربكم منه! حتى إذا انتهى إلى قريب من المكان الذي خبأ الماء فيه طلبه فلم يجده، وجعل يتردد في طلبه. فقال بعض أصحابه لبعض: أين يقودكم هذا العبد؟ قد والله هلكتم، وسمع ذلك، ثم أصاب الماء بعد ما ساء ظنهم فهمّ السليك بقتل بعضهم، ثم أمسك، فانصرفت عنه بنو عبد شمس في طوائف من بني سعد. ومضى السليك في بني مقاعس ومعه رجل من بني حرام يقال له: صُرَد، فلما رأى أصحابه قد انصرفوا بكى ومضى به السليك، حتى إذا دنوا من بلاد خثعم ضلت ناقة صرد في جوف الليل، فخرج في طلبها، فأصابه أناس حين أصبح، فإذا هم مراد وخثعم، فأسروه ولحقه السليك فاقتتلوا قتالا شديدا. وكان أول من لقيه قيس بن مكشوح، فأسره السليك بعد أن ضربه ضربة أشرفت على نفسه، وأصاب من نعمهم ما عجز عنه هو وأصحابه، وأصاب أم الحارث بنت عوف بن يربوع الخثعمية يومئذ، واستنقذ صرد من أيدي خثعم ثم انصرف مسرعاً، فلحق بأصحابه الذين انصرفوا قبل أن يصلوا إلى الحي وهم أكثر من الذين شهدوا معه، فقسمها بينهم على سهام الذين شهدوا»(٩).

وجاء في خبر تأبط شرا: وسبب تسميته بذلك:

«أنه كان رأى كبشا في الصحراء، فاحتمله تحت إبطه، فجعل يبول عليه طول طريقه، فلما قرب من الحي ثقل عليه الكبش، فلم يُقلّه فرمى به فإذا هو الغول، فقال له قومه ما تأبطت يا ثابت؟ قال: الغول. قالوا: لقد تأبطت شرّاً فسمي بذلك»(١٠).

ويروي أبو الفرج أخباراً أخرى عن أنه كان يتأبط الأفاعي، وجاء في وصفه أنه:

«كان أعدى ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين، وكان إذا جاع لم تقم له قائمة فكان ينظر إلى الظباء فينتقي على نظره أسمنها ثم يجري خلفه فلا يفوته، حتى يأخذه، فيذبحه بسيفه، ثم يشويه فيأكله»(١١).

ولنقتطف هذه القصة من أخبار تأبط شرا:

«أغار تأبط شرا ومعه ابن براق الفهميّ على بجيلة فأطردا لهم نعما، ونذرت بهما بجيلة، فخرجت في آثارهما ومضيا هاربين في جبال السراة، وركبا الحزن، وعارضتهما بجيلة في السهل فسبقوهما إلى الوهط، فدخلوا لهما

في قصبة العين، وجاءا وقد بلغ العطش منهما إلى العين، فلما وقفا عليها قال تأبط شرا لابن براق: أقل من الشراب فإنها ليلة طرد، قال وما يدريك؟ قال: والذى أعدو بطيره، إني لأسمع وجيب قلوب الرجال تحت قدميّ. فقال له ابن براق: ذلك وجيب قلبك. فقال له تأبّط شرا: والله ما وجب قط ،ولا كان وجّابا، وضرب بيده عليه، وأصاخ نحو الأرض يستمع، فقال: والذى أعدو بطيره إني لأسمع وجيب قلوب الرجال، فقال له ابن براق: فأنا أنزل قبلك، فنزل فبرك وشرب، وكان أكلّ القوم عند بجيلة شوكة، فتركوه وهم في الظلمة، ونزل ثابت، فلما توسط الماء وثبوا عليه، فأخذوه، وأخرجوه من العين مكتوفا، وابن براق قريب منهم لا يطمعون فيه لما يعلمون من عدْوه، فقال لهم ثابت: إنه من أصلف الناس، وأشدهم عجبا بعدوه، وسأقول له: استأسِرْ معي، فسيدعوه عجبه بعَدْوه إلى أن يعدو من بين أيديكم وله ثلاثة أطلاق أولها كالريح الهابّة، والثاني كالفرس الجواد، والثالث يكبو فيه ويعثر، فإذا رأيتم منه ذلك فخذوه فإني أحب أن يصير في أيديكم كما صرت إذ خالفني ولم يقبل رأيي ونصحى له، قالوا: فافعل، فصاح به تأبط شرا: أنت أخي في الشدة والرخاء، وقد وعدني القوم أن يمنّوا عليك وعليّ، فاستأسِرْ وواسني بنفسك في الشدة، كما كنت أخي في الرخاء، فضحك ابن براق، وعلم أنه قد كادهم، وقال: مهلا يا ثابت، أيستأسر من عنده هذا العدو؟ ثم عدا، فعدا أول طلق مثل الريح الهابّة كما وصف لهم، والثاني كالفرس الجواد، والثالث جعل يكبو ويعثر ويقع على وجهه. فقال ثابت: خذوه، فعدوا بأجمعهم، فلما أن نفّسهم عنه شيئاً عدا تأبط شرا في كتافه، وعارضه ابن براق، فقطع كتافه، وأفلتا جميعا»[١٢].

أما الشنفرى فيكتفي أبو الفرج بسرد قصة موته وقتله لمائة رجل من الأزد، ويروى لذلك ثلاث قصص تبين مدى شغف أبي الفرج بالقص وحكى ما تتواتر أخباره وما لا تتواتر. في واحدة من هذه القصص العجيبة يقول:

«سُبِيَتْ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام، فجعله الذى سباه في بهمة يرعاها مع ابنة له، فلما خلا بها الشنفرى أهوى ليقبلها، فصكت وجهه، ثم سعت إلى أبيها فأخبرته، فخرج إليه ليقتله، فوجده وهو يقول:

ألا هل أتى فتيان قومي جماعة

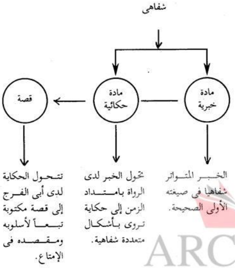
بما لطمت كف الفتاة هجينها؟

فلما سمع قوله سأله: ممن هو؟ فقال: أنا الشنفرى، وكان من أقبح الناس وجها، فقال له: لولا أني أخاف أن يقتلني بنو سلامان لأنكحتك ابنتي، فقال: عليّ إن قتلوك أن أقتل بك مائة رجل منهم، فأنكحه ابنته وخلى سبيله، فسار بها إلى قومه، فشدت بنو سلامان خلافه على الرجل فقتلوه، فلما بلغه ذلك سكت ولم يظهر جزعا عليه، وطفق يصنع النبل، ويجعل أفواقها من القرون والعظام، ثم غزاهم فجعل يقتلهم، ويعرفون نَبله بأفواقها في قتلاهم، حتى قتل منهم تسعة وتسعين رجلا، ثم غزاهم غزوة، فنذروا به، فخرج هاربا، وخرجوا في إثره فمر بامرأة منهم يلتمس الماء فعرفته، فأطعمته أقطاً ليزيد عطشا، ثم استسقى فسقته رائبا، ثم غيبت

عنه الماء، ثم خرج من عندها، وجاءها القوم فأخبرتهم خبره، ووصفت صفته وصفة نبله، فعرفوه، فرصدوه على رَكِىٍّ لهم، وهو رَكِىّ ليس لهم ماء غيره، فلما جنّ عليه الليل أقبل إلى الماء فلما دنا منه قال: إنى أراكم، وليس يرى أحدا إنما يريد بذلك أن يخرج رصداً إن كان ثمّ، فأصاخ القوم وسكتوا، ورأى سواداً، وقد كانوا أجمعوا قبل أن قتل منهم قتيل أن يمسكه الذى إلى جنبه لئلا تكون حركة، فرمى لما أبصر السواد، فأصاب رجلا فقتله، فلم يتحرك أحد، فلما رأى ذلك أمن فى نفسه وأقبل إلى الرَّكِىّ، فوضع سلاحه، ثم انحدر فيه فلم يرعه إلا بهم على رأسه قد أخذوا سلاحه فنزا ليخرج، فضرب بعضهم شماله فسقطت، فأخذها فرمى بها كبد الرجل، فخر عنده فى القليب، فوطئ على رقبته فدقها، ثم خرج إليهم، فقتلوه وصلبوه، فلبث عاما أو عامين مصلوبا وعليه من نذره رجل، فجاء رجل منهم كان غائبا، فمر به وقد سقط فركض رأسه برجله فدخل فيها عظم من رأسه فعلّت عليه فمات منها، فكان ذلك الرجل هو تمام المائة»(١٣).

٣ -

فى الحكايات الثلاث نلاحظ أنها تركز جميعا على تبريز دور البطل (الصعلوك) الذى يقوم بالمغامرة والحيلة، ويفعل الأفعال الخارقة غير المألوفة الغرائبية التى تنتمى، كما يظهر لنا ، إلى ما يسمى بـ «التول تيل» tall tale ؛ حيث يضفى سارد الحكاية بعدا خارقا على الأحداث التى تجاوز الواقع. وهنا يبرز دور أبى الفرج الذى يقوم بتحويل الخبر إلى حكاية ثم الحكاية إلى قصة بمفهوم القص فى عصره، وهو مفهوم يعلى من شأن البطولة والخوارق وتلمس المتعة الذهنية والحسية لا الروحية. ويمكن لنا أن نجلى ذلك فى هذا الشكل:



تتحول المادة الخبرية إذن إلى حكاية. فى الحكاية تتغير أحداث ووقائع كثيرة برغم بقاء أسماء الشخوص كما هى، وإن تغيرت كثيرا فى بعض الحكايات المروية. أما وقد أصبحت قصة مكتوبة، فدور أبى الفرج لا يمكن أن يكون مجرد دور محايد يلملم ما على ألسنة الرواة، إنه يضيف ويختزل، وينقى، ولنتذكر قوله: «وقد اختصرت جملا من ذلك يسيرة، تحرزا من الإطالة»(١٤)، وذلك فى معرض حديثه عن القصص التى يكتبها أو يرويها مكتوبةً.

نعود إلى القصص (الحكايات) الثلاث(١٥)، لنجد أنها جميعاً تشترك فى رصد مغامرة (البطل) وبيان ما يتعرض له من عوائق، وعوارض تعرض له حتى ينجو أخيراً منها، ويخرج غانما منتصرا. حتى فى قصة

(الشنفرى) فإنه ـ برغم موته ـ يتمثل انتصاره فى موت الرجل رقم مائة وإيفاء نذره بقتل مائة رجل من الأزد.

وتتحرك القصص الثلاث فى إطار نسق سردى متراتب سببيًا، تظهر فيه حبكة Plot السارد لها، ونسجه لخيوطها الدالة. ويمكن لنا وصف كل قصة منها على حدة:

□ **القصة الأولى (السليك بن السلكة)**

١ ـ الزمان/ المكان. (خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ...).

٢ ـ الحيلة. (لما اجتمع الناس ألقى ثيابه ثم خرج متفضلا... إلخ).

٣ ـ اللقاء مع الغريم. (فلقيه قيس بن مكشوح المرادىّ...).

٤ ـ بدء المغامرة. (فاستعلق، واستعوى السليك قومه...).

٥ ـ العقدة. (حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكتنا...).

٦ ـ أسْر المساعد. (ضلت ناقة صرد فى جوف الليل... إلخ).

٧ ـ انفراج الأزمة. (وكان أول من لقيه قيس بن مكشوح فأسره السليك...).

٨ ـ الانتصار والغنيمة. (وأصاب أم الحارث، واستنقذ صرد وأصاب من نعمهم).

□ **القصة الثانية (تأبط شرا)**

١ ـ المغامرة. (أغار تأبط شرا ، ومعه ابن براق الفهمىّ على بجيلة...).

٢ ـ مطاردة. (ونذرت بهما بجيلة فخرجت فى آثارهما...).

٣ ـ أسر البطل. (ونزل ثابت فلما توسط الماء وثبوا عليه فأخذوه...).

٤ـ الحيلة. (سأقول له: استأسِرْ معى ... إلخ).

٥ ـ الهرب. (فقال ثابت: خذوه، فعدوا بأجمعهم...).

٦ ـ النجاة/ الانتصار. (وعارضه ابن براق فقطع كتافه وأفلتا جميعا...).

□ **القصة الثالثة (الشنفرى)**

١ ـ الزمان/ المكان. (سبتْ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام...).

٢ ـ زواج البطل. (فأنكحه ابنته وخلى سبيله...).

٣ ـ مغامرة. (ثم غزاهم فجعل يقتلهم ... إلخ).

٤ ـ مطاردة. (نذروا به، فخرج هاربا، وخرجوا فى إثره..).

٥ ـ عائق. (مر بامرأة منهم ... فأطعمته أقطا ليزيد عطشا...).

٦ ـ الحيلة. (فرصدوه على رَكىٍّ لهم ... إلخ).

٧ ـ سقوط البطل . (ثم خرج إليهم فقتلوه وصلبوه..).

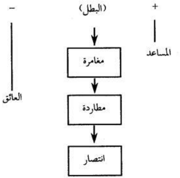
٨ ـ الانتصار بعد الموت. (فجاء رجل منهم كان غائبا .. إلخ).

من الواضح هنا أن عملية السرد تنتظم فى تدرجها وتراتبها، وفى حفاظها على البعدين الزمنى، والسببى؛ الزمنى من حيث إن الأحداث تمضى فى زمن أفقى (سياقى) واحد، لا خلخلة فيه، ولا تقديم أو تأخير (أو استباق واسترجاع) إلا قليلا، والسببى من حيث إن كل حدث تال ينبنى على الحدث السابق له.

وتشترك القصص فى خمس نقاط يتدافع السرد خلالها مكوناً صورة سردية كاملة؛ وهى: (تحديد الزمان/ المكان) و(المغامرة) و(الحيلة) و(العقدة، سواء كانت أسر البطل أو أسر المساعد أو مقتل البطل كما يحدث

للشنفرى، أو المطاردة)؛ ثم (الانتصار، بانفراج الأزمة أو الهرب والنجاة).

وتتحدد دائماً ثلاث شخصيات داخل هذه القصص، فالشخصية الأولى هى (البطل) والثانية هى (المساعد) سواء كان فرداً أو جماعة، والثالثة هى (العائق) سواء كان فرداً أو قبيلة. وهدف البطل دائماً هو الحصول على الغنيمة (النَّعم أو الأموال)، وهدف المساعد هو مساعدته فى ذلك وغالبا ما يكون رفيقه أو أحد أفراد قبيلته، والعائق هدفه الدائم هو الحيلولة بين البطل (ومساعده) وقضاء مأربه من الغنائم. هنا يحدث صراع دائم، تحدث مغامرة وطراد ومطاردة وحيل، وقتل، ونجاة، وهذا الصراع سمة من سمات المجتمع البدوىّ الذى ينقل عنه أبو الفرج الأصفهانى؛ إنه صراع ديمومى ضد الموت، بل ضد الحياة أيضاً، أى ضد طرفى الوجود. إنه ينقل هذا الألم المتوحش الكامن فى نفس الصعلوك، وقدرته البارعة ـ برغم ذلك ـ على المغامرة والانتصار على سلطة القبيلة بسلطته الفردية، إنه ينقل هذا التمرد الفردى الذى يحاول تحقيق العدالة الاجتماعية الكاملة، كأنه ينقله فى قالب مجازى مقنّع بهذه الشخصيات، حتى وإن كانت حقيقية، ليعارض به عصره الذى تفاوتت فيه الطبقات، وتداعت القيم والمثل العربية النزيهة. ويعبر هذا الشكل عما ذكرت لتوضيح هذا الصراع:



ثمة إذن نسق ثلاثى يتحقق أمامنا، فالشخصيات ثلاث، والوقائع أيضا ثلاث، يتصاعد فيها الصراع مكونا بنية جدلية دائمة تجسد الواقع البدوىّ الذى تشير إليه هذه الحكايات (القصص) مما يدفعنا إلى القول، مع «كمال أبو ديب» إن النسق الثلاثى جوهر دلالى قد يتشكل فى أطر سردية كثيرة:

«أى أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنسانى فى ثقافات متغايرة، أو أعمال فنية متغايرة، وينسج حولها أطراً سردية أو حوارية تعطى للجوهر الدلالى أبعاداً زمنية عن طريق الحدث القصصى فتجعله أكثر قدرة على الانحلال فى الذات أو تجسيد اكتناه الإنسان للعالم»[16].

- ٤ -

فى قصص العشاق الكثيرة فى كتاب (الأغانى) نرى أيضا هذه المغامرات والحيل التى يبتدعها العشاق فى اللقاء، وتحاشى الرقباء، ونلحظ اهتمام أبى الفرج فى هذه القصص بالجانب الغزلى، وبالجانب الحسى الصريح. والحق أنه لم تخل قصة من قصص (الأغانى)، بما فى ذلك قصص الأبطال والفوارس، من هذا الجانب الجنسى، كأنه يريد نقل ما هو شخصى، داخلى، إلى القارئ ليتبصر به ويكون على دراية كاملة بالموضوع الأثير لديه، وهو (الجنس).

نختار من قصص العشق من أخبار عمر بن أبى ربيعة والعرجى حكايتين.

وقد جاء فى خبر ابن أبى ربيعة:

«ولد عمر بن أبى ربيعة ليلة قُتل عمر بن الخطاب ـ رحمة الله عليه ـ فأىّ حقّ رفع، وأىّ باطل وضِع!»[17].

وجاء:

«قال هشام بن عروة: لا ترووا فتياتكم شعر عمر بن أبى ربيعة لا يتورطن فى الزنا تورطا»(١٨).

وقد كان عمر من أجمل فتيان قريش وجهاً، وأحسنهم ملبساً، وكان موكّلا بالجمال يتبعه حيث حلّ. وقد وجد أبو الفرج فيه نموذجاً للشخصية المحببة لعصره، الشخصية التى تعنى بالغزل، والعشق، والجنس. من هنا ، جعل عمر بن أبى ربيعة قناعاً لحكى ما يعرفه هو من قصص فى العشق، وما تجود به قريحته من أخبار وحكايات. لنقرأ هاتين الحكايتين، الأولى على لسان عمر:

«بينا أنا منذ أعوام جالس، إذ أتانى خالد الخريت، فقال لى: يا أبا الخطّاب مرت بى أربع نسوة قبيل العشاء يردن موضع كذا وكذا، لم أرَ مثلهن فى بدوٍ ولا حضر، فيهن هند بنت الحارث المرّيّة، فهل لك أن تأتيهن متنكراً فتسمع من حديثهن وتتمتع بالنظر إليهن، ولا يعلمن من أنت؟ فقلت له: ويحك! وكيف لى أن أخفى نفسى؟ قال: تلبس لبسة أعرابى ثم تجلس على قعود، ثم ائتهنّ فسلّم عليهن فلا يشعرن إلا بك قد هَجَمْتَ عليهنّ. ففعلت ما قال، وجلست على قعود، ثم أتيتهنّ فسلّمت عليهن ثم وقفت بقربهن، فسألننى أن أنشدهنّ وأحدثهنّ فأنشدتهن لكثير وجميل والأحوص ونصيب وغيرهم. فقلن لى: ويحك يا أعرابى ما أملحك وأظرفك!، لو نزلت فتحدثت معنا يومنا هذا! فإذا أمسيت انصرفت فى حفظ الله. قال: فأنخت بعيرى ثم تحدثت معهن وأنشدتهن فسررن بى وجذلن بقربى وأعجبهن حديثى. ثم إنهن تغامزن وجعل بعضهن يقول لبعض: كأنا نعرف هذا الأعرابىّ! ما أشبهه بعمر بن أبى ربيعة! فقالت إحداهنّ: فهو والله عمر! فمدّت هند يدها فانتزعت عمامتى فألقتها عن رأسى ثم قالت لى: هيه ياعمر!، أتراك خدعتنا منذ اليوم بل نحن والله خدعناك واحتلنا عليك بخالد، فأرسلناه إليك لتأتينا فى أسوأ هيئة ونحن كما ترى. ثم أخذن فى الحديث؛ فقالت هند: ويحك يا عمر! اسمع منى، لو رأيتني منذ أيام وأصبحت عند أهلى، فأدخلت رأسى فى جيبى، فنظرت إلى حِرى فإذا هو ملء الكفّ ومنية المتمنّى، فناديت: يا عمراه يا عمراه!، فصحت يالبيكاه يالبيكاه! ثلاثاً ومددت فى الثالثة صوتى، فضحكتْ، وحادثْتهن ساعةً، ثم ودّعتهنّ وانصرفتُ»(١٩).

وجاء فى خبر العرجىّ:

«كان من شعراء قريش: ومن شُهِرَ بالغزل منها، ونحا نحو عمر بن أبى ربيعة فى ذلك وتشبه به فأجاد. وكان مشغوفاً باللهو والصيد حريصا عليهما قليل المحاشاة لأحد فيهما، ولم يكن له نباهة فى أهله، وكان أشقر أزرق جميل الوجه»(٢٠).

وهذه إحدى حكاياته:

«خرج العرجىّ إلى جنبات الطائف متنزها، فمر ببطن النّقيع فنظر إلى أمّ الأوقص وهو محمد بن عبد الرحمن الهشامىّ القاضى، وكان يتعرض لها، فإذا رآها رمت بنفسها وتسترت منه، وهى امرأة من بنى تميم، فبصر بها فى نسوة جالسةً وهن يتحدثن، فعرفها وأحبّ أن يتأملها من قرب، فعدل عنها،

ولقى أعرابيًا من بنى نصر على بَكْر له ، ومعه وَطْبا لَبَن، فدفع إليه دابته وثيابه وأخذ قَعوده ولبنه، ولبس ثيابه، ثم أقبل على النسوة فصحْن به: يا أعرابى أمعك لبنٌ؟ قال: نعم ومال إليهنّ وجلس يتأمل أمّ الأوقص، وتواثب من معها إلى الوطْبين، وجعل العرجىّ يلحظها وينظر أحياناً إلى الأرض كأنه يطلب شيئا وهن يشربن من اللبن، فقالت له امرأة منهن: أى شيء تطلب يا أعرابىٌّ فى الأرض؟ أضاع منك شيء؟ قال: نعم، قلبى. فلما سمعت التميميّة كلامه نظرت إليه ـ وكان أزرق ـ فعرفته، فقالت: العرجىّ بن عمر وربّ الكعبة! ووثبتْ وسترها نساؤها وقلن: انصرف عنا لا حاجة بنا إلى لبنكَ، فمضى منصرفا»[٢١].

تومىء الحكايتان، ابتداء، إلى ولع أساسى لدى أبى الفرج فى الكشف عن دخائل شخوصه، وما يمور بذواتهم، هنا تتحول هذه الشخوص الحقيقية ـ وهى ههنا الشعراء ـ إلى رموز وأقنعة يسرد أبو الفرج (القاص) بواسطتها حكايات وقصص عدة ربما تكون وقائع صحيحة حدثت بالفعل؛ إلا أن اطرادها بهذا الشكل الملفت، وحضورها بكثرة فى صفحات كتابه وبروايات مختلفة قد تصل إلى ثمانى أو عشر روايات للحكاية الواحدة، ينمان عن أن أبا الفرج ـ وهو الراوية ، العالم، الشاعر، المغنى، الحافظ، الأديب ـ لم يكن بريئاً تماماً فى رواياته، ولم يكن فى حاجة لأن يتصنع هذه البراءة والأمانة فى هذه الروايات؛ إنه يبتكر قصصاً من مواد خام مستلهمة من التاريخ، كما أشرت سابقاً[٢٢]، ويعمد دائماً إلى تشويه شخوصه المستحضرة، «تشويها جماليا» ـ إن صح التعبير . إنه يقدم حياتهم اليومية، وأفعالهم، بشكل يلعب فيه الخيال دوراً بارزاً؛ وهى الحياة التى كان يعميها الشعراء بأشعارهم، والولاة بخطبهم، والقضاة بأحكامهم، والفقهاء بفتاواهم. إنه يسقط هذه العصمة المتعالية لشخوصه، ويكشف عن أمزجتهم الشعبية، البسيطة، فى تعاملهم مع الجوارى، وفى سمرهم، وفى مجونهم... إلخ. وفى الحكايتين اللتين نحن بصددهما نجد عمر بن أبى ربيعة وقد وقع فى خديعة جميلة، إذ أتاه (خالد الخريت) لينبئه بخبر النسوة الأربع، فظن ابن أبى ربيعة أنه سيحتال عليهن بتنكره فى زىّ أعرابى لكنه يكتشف فى النهاية أنه قد احتيل عليه.

الحدث نفسه تقريبا يحدث للعرجى مع اختلاف الشخوص، إذ يتنكر العرجى فى زىّ أعرابى ليراقب المرأة التى يتعرض لها دائما، ويعرض عليها عشقه، إلا أن حيلته تنكشف فى النهاية، فيمضى منصرفا.

الباده فى الحكايتين أنهما تعتمدان على أطراف ثلاثة هى:

العاشق ← الرسول ← المعشوقة

وهذ النموذج يتكرر فى جل حكايات العشق فى كتاب (الأغانى)، وإذا نظرنا فى قصص العذريين، والمغنين والمغنيات، ظهر لنا ذلك بجلاء. فما السبب فى هذا؟

فى يقينى أن سلطة المجتمع القبلى لم تكن لتؤثر بشكل كبير فى العلاقة بين عاشقين، يعيشان، مثلا، فى مجتمع حضرى ـ حكايات عمر مثلا فى الحجاز مع عشيقاته ـ، بما يوحى لأحدنا بأن قسوة هذه السلطة وهيمنتها وهيبتها تجعل العشيقين يتراسلان عن طريق طرف ثالث. إن المسألة، فيما أتصور، لا تأخذ هذه الوجهة المجتمعية، فلا حاجة للعشيقين برسولٍ يفسد عليهما علاقتهما الروحية (الوجدانية)، الثنائية الخاصة، ولا حاجة ـ مثلا ـ لمجتمع مفتوح على كل صنوف المجون ـ كما فى العصر العباسى ـ وعلى تذوق الجمال الأنثوى حيث حلّ، وعلى تقدير الجوارى والإماء

والمغنيات، بأن يفرض سطوته على العشاق مما يفضى بهم إلى التراسل برسول.

المسألة هى مسألة إبداعية بحتة، تتطلب لوناً من الحيلة الإبداعية التى تضارع الموضوع الأثير لدى الشعراء فى تمنع المحبوبة، وهجرانها الدائم، وحصار القبيلة للعاشق الذى قد يصل أحيانا إلى مطاردته وإهدار دمه. هنا تلعب الصنعة القصصية دورها، حيث يحاول القاص (أو الراوية) إبراز الصعوبات الكبيرة التى تواجه العاشق، والحيل والمغامرات والمفارقات التى تحدث له حتى يلتقى معشوقته؛ كل ذلك فى صياغة فنية تبرز متعة القص، وتمنح المسرود له لونا من التشويق والإثارة والمتعة؛ فالقاص لا يريد أن يغلق نصه بلقاء العاشقين بسهولة ويسر، هكذا دون جدل أو صراع؛ بل يبغى دائما أن يجعل نصه مفتوحاً، دائم التغير والتبدل، قلقاً، غرائبياً، مدهشاً، وهذا بالضبط ما فعله الأصفهانى فى حكاياته وقصصه، إذ يروى لعمر بن أبى ربيعة ـ مثلا ـ عشرات الحكايات مع أجمل نساء زمانه، ومع المغنيات والقيان، ويروى له مغامراته وأحاديثه ومسامراته، ويجعله فى النهاية يبوح بأنه «لم يرتكب فحشا قط»، برغم وصفه بأنه «فضاح الحرائر»، وبرغم تحذير الفتيات من شعره «ليتورطن فى الزنا تورّطاً» !!

إن أبا الفرج يروى خبرا مفاده:

«عاش عمر بن أبى ربيعة ثمانين سنة، فتك منها أربعين سنة ونسك أربعين سنة».

فإن صحّ هذا الخبر فلماذا لم يرو لنا أبو الفرج شيئا عن الأعوام الأربعين التى تنسك فيها عمر؟؟

الواقع أن طبيعة الكتاب الإبداعية التى تخلص للسرد، وللحكايات الطريفة، هى الحافز الأول الذى دفع الأصفهانى لأن يروى أشياء (ويقصها) ويسكت عن أشياء يرى أنها ليست ذات بال فى عمله المكتوب.

٥ ـ

إن إدراك خصوبة ألوان السرد لدى أبى الفرج يحيلنا، ابتداءً، إلى تأمل هذا التجانس الأسلوبى فى سرد قصصه؛ هذا التجانس الذى يخلو إلى اللغة فيقص أطرافها التحسينية من جناس وسجع وطباق، ويجردها من هذه الأطراف بحيث تخلص فحسب إلى فعلها الإيحائى السارد. ففى القصص الخمس السابقة لا نشعر أن هناك «تعملاً» أو «قصدية» فى صنع خطاب لغوىّ يمتاز بالجزالة والفخامة البلاغية، بل إن التلقائية والتدفق والحيوية هى السمة الغالبة على هذا الخطاب، فأبو الفرج لم يلق بالا إلى أية تحسينات بلاغية زخرفية. ولعل هذا التجانس نابع من كون أبى الفرج لغويًا مطبوعاً، ومن اهتمامه بالواقعة أكثر من اهتمامه باللغة وزخرفتها، ومن اهتمامه بالإيحاء أكثر من اهتمامه باللفظ.

إن أبا الفرج يضع الحكايات والقصص التى يرويها فى إطار أسلوبى واحد، فلا تمايز فى مستويات السرد أسلوبيا برغم اختلاف الشخوص واختلاف الرواة، وهذا أحرى وأدل على شكنا النسبى فى مسألة الرواة، كما سنوضح لاحقا.

إن جماليات السرد فى القصص والحكايات والأخبار (وهى عبارة عن صور سردية لوقائع حادثة أو متخيلة ـ ولاأقصد بكلمة صورة هنا معناها البويطيقى أو البلاغى) تتحدد كما يظهر من القصص الخمس السابقة فى عدة نقاط:

أولاها: تركيز الحكى على بؤرة حدث أساسى، بحيث تندفع نحوه كل الأحداث الثانوية فى نسق تصاعدى طولى لا يعود للخلف إلا فيما ندر، والاهتمام بالوقائع أكثر من الاهتمام بالشخوص فيما عدا شخصية بطل الحكاية الذى صيغت الحبكة الحكائية من أجله.

ثانيتها: توالى الأحداث وتتابعها بحيث لو أجريناها على خط أفقى انتظمت تماما عليه، ودوران الأحداث دائما فى مكان صحراوى مجهول، مما يضفى عليها بعداً دالاً يجاوز به الأصفهانى حدود المكان الحضرى، بتقديمه النماذج الصحراوية الفطرية كما فى قصص الصعاليك، كأن هذا المكان المفتوح على الماضى يهدف إلى تذكير المسرود لهم بأصلهم الصحراوى النزيع. وإذ تتوالى الأحداث بشكل أفقى فإن هذا يستتبع أيضا تتابع الأفعال والتخلى عن الوصف، أو الاستطراد.

ثالثتها: التطابق - تقريبا - بين زمن القول وزمن الحكاية، فالمقول نفسه هو المحكى، بمعنى أنه لا توجد لحظات وصفية ما توقف زمن الحكى اللهم إلا بعض الأوصاف القليلة كما فى قصة (السليك بن السلكة): «قال قيس بن المكشوح: خذ بين مهب الجنوب والصبا، ثم سر حتى لا تدرى أين ظل الشجرة... إلخ). وكما فى ظهور ما يسمى الآن بـ «الاستباق»، ونلاحظ ذلك فى قصة «تأبط شرا»: «وسأقول له: استأسر معى فسيدعوه عجبه بعدْوه إلى أن يعدو من بين أيديكم... إلخ»؛ حيث يكسر هذا الاستباق التسلسل الزمنى للحكْى ويؤدى إلى خلخلة تراتبيته وانتظامه، مما يضع القصة فى قلب الفعل التقنى القصصى الذى نصفه الآن ونستخدمه.

رابعتها: استخدام ما يمكن تسميته بـ «الالتباس»؛ حيث نجد ذلك فى قصة «الشنفرى» حين رمى السواد فى الكمين الذى أُعدّ له فلم يدر الشنفرى أهذا السواد شخوصا أم لا. كذلك فى قصتى عمر بن أبى ربيعة والعرجىّ حيث يتنكر الاثنان فى زى أعرابيين، ولا تعرفهما الشخوص الأخرى إلا بعد ظهور أماراتهما المعروفة. هذا «الالتباس» المتعمد من قبل السارد يستخدم بكثرة فى قصص وحكايات الأغانى؛ مما يجعل القارئ فى حالة ترقب «وشوق» حتى يفض هذا الالتباس ويتعرفه مع شخوص الحكاية.

خامستها: غرائبية السرد، حيث إن تضمن الحكايات لوقائع أسطورية وخرافية، أو «أسطرة الشخوص» - ينعكس بالتالى على لغة السرد التى «دائما ما تتشح بفعاليات أسلوبية موروثة تتسم بالمرونة، وبقابلية التشكل فى أى سياق قصصى، تستلهم تمظهرها من عناصر النص الشفاهى (القولى) من حيث سرعته وعدم ترابط عباراته وتنقله بين ضمائر الخطاب المختلفة»(٢٢).

سادستها: تروى الحكايات جميعا من منظور الراوى من الخارج، ويمثله أبو الفرج، حيث يمسك بخيوط الأحداث والشخوص ويحركها كيف شاء. لكن - وهذا هو المدهش - يتضمن هذا المنظور أحيانا كثيرة منظور الراوى من الداخل؛ حيث يتحول أبو الفرج إلى أحد شخوص الحكاية يحكى ويستمع ويتعرف كما فى ذكره لأخبار عمر بن أبى ربيعة مثلا. على أن الرواية من الخارج لم تقف حائلا دون تدخل الأصفهانى بالتعليق أو بالتغيير فى بناء الأحداث، كما فى قصص أخرى عدة غير التى مثلنا بها، وأبرزها القصص التى تروى عن خالد بن عبد الله فى الجزء الثانى والعشرين من (الأغانى).

وإذا نظرنا إلى قصة عمر بن أبى ربيعة الواردة هنا، نجد أن الأصفهانى يجعل عمر يتحدث ويروى حكايته بنفسه، وهذا الفعل المميز يبرز كثيرا فى حكايات (الأغانى) وقصصه وأخباره؛ حيث يترك الأصفهانى شخوصه تتكلم وتتحدث وتتحاور وتتجادل، مفسحا المجال لضمائر الخطاب المتعددة بتعدد الشخوص اللامتناهى.

وتعدد الوقائع الطريفة، فى عالم «بوليفونى». كرنفالى، تحيا فيه شخوص وتبلى، وتتجدد وقائع لتبدأ وتنتهى.. إلخ.

إن هذه الظواهر الجمالية ـ فيما يبدو لى ـ هى أبرز ما فى حكايات (الأغانى) وقصصه، وهى التى تجعله بالضرورة ـ فضلا عن أنه كتاب أدبى تأريخى ـ كتابا إبداعيا من الطراز الأول.

ـ ٦

إن الأفق الدال الذى يمنحنا الأغانى إياه يتمثل فى توسيعه نطاق ما هو إبداعى ليحتضن فى نسيجه ما هو (تاريخى). فإذا كان التاريخ فعلا مغلقا يرصد الأسباب والنتائج ويغلق ـ بشكل مطلق ـ بنيته تماما على سرده للشخصية أو الواقعة، فإن الإبداع ـ فعل الإبداع بالأحرى ـ هو فعل مفتوح لكل التأويلات، هنا يتحول التاريخ لا إلى لحظة تسجيلية بل إلى لحظة رؤيوية تنتقى وتستشرف وتكتنه. الأغانى ينحاز إلى هذه اللحظة ويتعالى بدرجة قصوى على جرثومة التاريخ، فما هو تاريخى ليس إلا فعلاً عابراً بعبور لحظته الزمنية، وما هو إبداعى هو فعل ممتد متشعب قابل للتقصى والتأويل. لو كان (الأغانى) اعتمد هذا التاريخ لأصبح كتابا من كتب التأريخ الأدبية الحافلة بالتراجم، مثله مثل (طبقات الشعراء) و(الشعر والشعراء) و(الفهرست) و(وفيات الأعيان) على سبيل المثال، لكن أبا الفرج أعطى مخيلته مساحة «زمكانية» شاسعة لتوسيع رؤيته، واستشراف العوالم الروحية الباطنة لشخوصه، مما أضفى على كتابه حيوية ساحرة، وحضوراً متجدداً فى العصور التى تلته كلها، وهذا هو سر بقائه وخلوده.

وهنا أود أن أشير إلى بعض الملاحظات التى تعضد فكرة الإبداع على فكرة التأريخ و(التسجيل)، وأضع هذه الملاحظات حيال الدارسين للاستنتاج والتأمل؛ حيث تدور هذه الملاحظات المتسائلة فى مدارين: الأول يتعلق بطريقة أبى الفرج فى عرض الكتاب وفى رواية حكاياته وأخباره، ورواته، ومظاهر هذه الطريقة.

والثانى يتعلق بالشخصيات الوارد ذكرها فى (الأغانى)، والوقائع والتحولات التى تعرض لها هذه الشخصيات.

فمن حيث طريقة عرض الكتاب ومظاهرها، هناك جملة من الملاحظات:

ـ إن أبا الفرج يعرض معظم الأخبار والحكايات عرضاً لا زمنيًا أى لا يحدد تاريخ وقوع الخبر أو الحكاية، ولا يرتبها وفق المراحل العمْرِيّة (الحياتية) لشخوصه. وهذه الأخبار والحكايات مسبوقة دائما بسلسلة من رواة السند. ونحن لا نشك فى وجود هؤلاء الرواة، بل نشك فى صحة ما يروون، وهو ما يشير إليه أبو الفرج غير مرة فى مواطن عديدة من كتابه. وهذا الشك بدوره يحيلنا إلى الشك فى أبى الفرج الأصفهانى نفسه؛ حيث يحيل دائما إلى روايات عدة للحكاية، لاتسلم فى أغلب الأحوال من تأليفه هو، ومن استخلاصه للحكاية الصحيحة، لكنه يجاور دائما بين الحكاية وحوادثها الصحيحة والحكاية التى يؤلفها هو. ولا يخدعنا وجود سلسلة من رواة السند؛ فهذه حيلة فنية ربما يكون الأصفهانى قد لجأ إليها كثيرا لتبرير صحة رواياته، والدليل على ذلك أنه كان عليما بحيل تأليف الخبر أو الحكاية. ولنقرأ له وهو يروى ذلك فى خبر مؤلف:

«... عن ابن أبى نهشل عن أبيه قال:

قال لى أبو بكر بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام ـ وجئته أطلب منه مَغْرماً ـ : ياخال، هذه أربعة آلاف درهم، وأنشد هذه الأبيات الأربعة وقل: سمعت حسان ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقلت: أعوذ بالله أن أفترى على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول: سمعت عائشة تنشدها فعلت. فقال: لا إلا أن تقول: سمعت حسان

ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس، فأبى عليّ وأبيت عليه، فأقمنا لذلك لا نتكلم عدة ليال»[٢٣].

أفليس الأحرى بالذى يعلم هذه الحيلة، ألا يفعلها وهو مطالب دائما بتقديم أخبار وحكايات و«فوائد» عن كل صوت يروى عنه أو يترجم له؟؟ ولنرجع لمقدمة (الأغانى) إذ يقول أبو الفرج:

«إذ ليس لكل الأغانى خبر نعرفه، ولا فى كل ما له خبر فائدة، ولا لكل ما فيه بعض الفائدة رونق يروق الناظر ويلهى السامع»[٢٤].

- تواتر رواة السند الذين قد يصل عددهم إلى سبعة رواة أو عشرة، يجعل احتمال - بل إمكان - تغيير الحكاية قائماً بشدة فيتغير أسلوب أو حكى الحكاية من راوٍ لآخر حتى تصل إلى أبى الفرج الأصفهانى فيصوغها بأسلوبه الخاص (التأليفى) الذى أشرت إليه سابقا (خبر ← حكاية ← قصة)

- ويصدر أبو الفرج حكاياته أحياناً بقوله: «أخبرنى من أثق به» و«حدثنى فلان» و«بلغنى» ولا يحدد لها راوياً ولا سنداً، وتتعلق هذه الحكايات فى أغلبها بالحكايات الغرائبية، والحكايات المنقولة عن العصر الجاهلى، وعن أيام العرب. وهنا يترك أبو الفرج لمخيلته العنان، ويعرض روايات عدة متناقضة أو متوافقة، لكن الذى لا شك فيه أن أبا الفرج هو أحد مؤلفيها؛ ومن مثال ذلك أخبار وضاح اليمن، وعبيد بن الأبرص والشعراء الصعاليك.

- إن أبا الفرج يستخلص دائما الحكاية من الشعر لا العكس، أى أنه يؤلف ويخترع حكاية أو قصة مستنتجاً ذلك من أبيات الشعر، كما فى حكايات عمر بن أبى ربيعة مثلا. هنا الشعر يصبح مصدراً يغذى الحكاية، وينتجها؛ فكل امرأة ذكرها عمر فى شعره، يختلق الأصفهانى لها حكاية وقصة مع عمر، سواء أكانت هذه المرأة حقيقية أم متخيلة.

- بدأ أبو الفرج كتابه بذكر نسب أبى قطيفة كاملاً حتى آدم، ولم يفعل ذلك مع الأصوات والشعراء الآخرين، فهل كان يريد أن يجعل كتابه متضمنا سيرة الخلق أجمعين، وبيان قدرته على نسب الأسماء حتى آدم؛ بحيث لا يفلت منه أى اسم أو أية شخصية، وكأنه يأخذ التاريخ من أوله ليجعل منه مادة إبداعية . أظن أن قصد البدء بذلك النسب يؤيد فرضيتنا كأنه يستل هذه الشخوص من زمانها لتدخل زمن كتابه الخاص الإبداعى أو كأنه يقدم لقارئه (كوميديا أرضية) شاملة.

- يعتمد كتاب (الأغانى) كما ذكر أبو الفرج على دائرية التصنيف؛ حيث (ألحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره)، وهذه الدائرية تخرج الكتاب عن منهجية الكتب التأريخية أو كتب التراجم والتصانيف المختلفة، وتجعل الكتاب أيضا مفتوحا لكل قراءة إبداعية تبدأ من أية صفحة شاءت، ولا ترتبط بمقدمة وموضوع ونهاية، كأنه بهذا يحطم زمن الواقع بزمنية الكتابة.

أما من حيث الشخصيات الواردة فى (الأغانى) والوقائع التى حدثت لها فتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات يمكن إجمالها فيما يلى: -

- إن شخصيات الأغانى، هى شخصيات لامتناهية، متنوعة الصفات والأحوال والطبقات: الملوك، والسوقة، البهاليل والشواذ والمجانين، المغنون والقيان والشعراء والرواة، القضاة والفقهاء والأئمة والصحابة والأنبياء والرسل، هذه الشخوص تمثل العالم الأرضى الدرامى المتنوع، المتجادل، المتصارع دائما. هذه الشخوص اللامتناهية يحيل أبو الفرج بعضها إلى رموز يكشف بها عن خبايا النفس الإنسانية ونوازعها.

ومع تنوع الشخصيات تتنوع الوقائع ويتداخل بعضها فى بعض مما يؤدى إلى لانهائية الحدث، واندراجه فى سياق الزمن بعناصره الثلاثة، فى حوار جدلى حميم بين الغياب والحضور، بين البقاء والفناء، بين عابرية اللحظة وأبديتها.

- الملاحظ أيضا أن شخصيات أبى الفرج شخصيات شبقة فى الغالب، يسيطر الجنس والمجون عليها حتى فى لحظات الصراع والحرب والمغامرة؛ فالسليك مثلا يصيب أم الحارث، وعشيقة عمر بن أبى ربيعة تحكى له خبراً بفحش. وآراء هذه الشخصيات فى العلاقات الجنسية - التى هى آراء عصر أبى الفرج بالدرجة الأولى - شائعة فى الكتاب، مما يدلل على أن فكرة التأليف هى الغالبة فى معظم حكايات وأخبار (الأغانى)، وأن مؤلفها أبو الفرج يساير روح عصره الموصوف بالمجون والفحش.

ولنراجع ما يحكيه أبو الفرج فى أجزاء كتابه كلها عن الجنس والشبق، خاصة فى أخبار امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والنابغة، وعمر بن أبى ربيعة، ومسلم بن الوليد وبشار وأبى نواس وسعيد بن حميد ومناذر، وابن مخارق، ووالبة بن الحباب وغيرهم.

- كذلك، فإن أبا الفرج يعمد دائما إلى إضفاء مسحة أسطورية (أو غرائبية) على شخصياته، كما تبين من ذكره للشعراء الصعاليك وقصصهم. فالطير الذى يأكل من جثة تأبط شرا يموت: «فجعل لا يأكل منه سبع ولا طائر إلا مات». والشنفرى تدخل جمجمته فى قدم من ركلها من الأزد فيموت، ويكمل بهذا نذر الشنفرى بأن يقتل مائة رجل من قبيلة الأزد، هذا فضلا عن أحاديث الغول والسعلاة والشياطين والجان، وأحاديث شق وسطيح، وغيرهم.

هذه المسحة الأسطورية التى يضفيها أبو الفرج على شخصيات (الأغانى)، تجعلنا نتساءل عن علاقة هذه الأسطورية بالميراث الأسطورى الكامن فى الشعر العربى القديم، وهو ميراث حاول - كثيرا - الرواة فى عصر التدوين إهماله، وطمسه، وكأن أبا الفرج - فى محافظته على حضور الأسطورة داخل كتابه - يعمد إلى استثمار أسطورية الماضى إبداعياً، وإضفاء قدر من الغموض الشائق على حكاياته وأخباره ليستلب من القارئ دهشته، وقلقه الجمالى فى تلقى هذه الحكايات والأخبار والقصص، وكأن أبا الفرج - وقد جاء فى عصر سيطر فيه الشعر (المتنبى مثلا) والنقد على مجريات الحركة الأدبية - يريد أن يجذب الانتباه إلى نفسه باعتباره مؤلف نثر مبدع، يحشد طاقته العلمية والتخييلية فى صوغ الحكايات، والقصص، ويحشد آلاف الشخوص وعشرات الرواة، ليتساند بهم فى فعله الإبدعى الذى صمم أنساقه وبنياته على وقائع حادثة من جهة، ووقائع متخيلة مصنوعة من جهة ثانية، برغم حضور قصد التأليف التاريخى ووجود الرواة.

ما أود قوله، تأسيساً على ما سبق، إن أبا الفرج قد يكون راويا يروى ويترجم، وقد يكون مؤرخا يؤرخ ويسجل أحيانا، لكنه، فى الوقت نفسه، قاص مبدع فى أحيان كثيرة، يجاوز بقصصه إطاره الزمنى، ويحيل الواقع إلى خبرة معرفية يستكنه عبرها القلق الداخلى الروحى لشخصياته، ويستبطن عصره ويعارضه بهذه القصص الرائقة.

إن كتاب (الأغانى) كتاب إبداعى بالدرجة الأولى، برغم ما يتضمنه من تأريخ وترجمة ووقائع، وبرغم ما يستند إليه من رواة وأسانيد. والسؤال الآن:

هل من الممكن، إذن، أن نطالع كتاب (الأغانى) مرة أخرى من هذا المنظور؟

وهل يمكن أن نتحدث عن تراث قصصى بقليل من الزهو وكثير من التبصر المعرفىّ الخصيب؟

الهوامش:

(١) انظر مقدمة **الأغانى** ، الجزء الأول ص ٤ ، وقد اعتمدنا فى هذه الدراسةطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الذى أعدته لجنة نشر كتاب **الأغانى**.

(٢) السابق، ص ٤ .

(٣) أعنى أن أبا الفرج كان يقص تبعا لمفهومه هو عن القصة التى يتداخل فيها العجيب والملغز، والوعظىّ، والخرافىّ مع الخبرىّ والحكائىّ المستطرف. أما القصة الحديثة التى تنبنى على خطة ونسق وحبكة، ويتبدى فيها مقصد التأليف فهى نمط آخر، برغم أن القص عنصر أساسى من عناصر الموروث، أو مظهر لوجود الجنس البشرى، كما تنبئنا مقولة بيار جانيه المصدرة بها الدراسة.

(٤) يظهر ذلك فى تحويله المادة الشفهية المنقولة له بخبرته فى معاينة الحياة والكشف عنها إلى مادة قصصية تبين فيها عناصر قصصية عدة أبرزها السرد الوقائعى، والاهتمام برصد الشخصية وتتبع حالاتها الروحية والمادية معا.

(٥) رولان بارت: **النقد البنيوى للحكاية** ـ ترجمة أنطوان أبو زيد ـ منشورات عويدات ـ باريس ـ الطبعة الأولى، ١٩٨٨ ، ص ٨٩.

(٦) أعنى أن كل ما يتضمن شبهة سردية هو بالتالى (صورة سردية) تبدأ من المثل والقول المأثور وتنتهى بالقصة والرواية، مع الحفاظ لكل جنس أدبى بخصائصه وسماته. والصورة هنا بمعنى المظهر أو الحالة، أو النمط، لا بمعنى الصورة البلاغية.

(٧) كتاب **الأغانى** فى الواقع كنز إبداعى لم نكتشفه بالقدر الكافى بعد. وأترك الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتى يصف هذا الكنز وذلك من حوار له أجراه معه الناقد الدكتور/ حامد أبو أحمد، يقول البياتى: فى السنوات الأخيرة اكتشفت منجما للإبداع الشعرى فى المخيلة العربية، فأكبر موسوعة ملحمية عالمية فى نظرى هى كتاب الأغانى، إذ إن مؤلفه يفتح الأبواب على فنون وأنواع أدبية لم يحاول أى أديب عربى أن يلتقطها، منذ تأليف هذا السفر الكبير حتى الآن، فهذا السفر العظيم مليء بالنماذج البيئية وبالشخصيات التاريخية والواقعية والأسطورية وبالأقنعة والرموز التى يمكن لها أن تغذى عصوراً شعرية وروائية بأكملها، والغريب أن كاتبا كبيرا من الأرجنتين هو «بورخيس» كان أول من التقط هذه الإشارات وحاول أن ينوع على أوتارها دون أن يدخل فى عالمها الواسع العريض بحكم عدم اطلاعه على هذا السفر النفيس بكامله، إن الأصفهانى استطاع أن يهرب أشياء كثيرة، وبخاصة خفايا القضايا السياسية، من خلال ادعائه الرواية والسرد، فاستخدم أسلوبا سحريا هو التماهى بينه وبين الأبطال، ففى الأغانى ما يقرب من عشرة آلاف شخصية واضحة المعالم، لكنه نقلها من واقعها الاجتماعى إلى واقع إبداعى من خلقه...». وتجدر الإشارة إلى أن نقادنا وباحثينا الذين تعاملوا مع **الأغانى** تعاملوا معه على أنه كتاب تأريخى لا على أنه كتاب إبداعى فى المحل الأول. ونرى ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر فى (حديث الأربعاء) لطه حسين و(فن القصص) لمحمود تيمور، و(مصادر التراث العربى) لعز الدين إسماعيل و(رحلة التراث العربى) لسيد حامد النساج.

(*) فى تحليل القصص الثلاث الخاصة بالصعاليك لم يغب عن الذهن نموذج (الفاعل) لدى جريماس، والنماذج التحليلية التى قدمها فلاديمير بروب عن الحكايات الشعبية الروسية، إلا أننى احتفظت لنفسى بخصوصية الأداء الفردى للنموذجين وبخصوصية القصص العربية الماثلة فى كتاب **الأغانى**، تبعا لشخصياتها، ووقائعها.

(٨) **الأغانى**، الجزء العشرون، ص ٣٧٥.

(٩) السابق، ص ص ٣٧٨ ـ ٣٨٠.

(١٠) **الأغانى**، الجزء الحادى و العشرون ، ص ١٢٧.

(١١) السابق ، ص ١٢٨.

(١٢) السابق ، ص ص ١٣١ ـ ١٣٢.

(١٣) السابق ، ص ص ١٩٢ ـ ١٩٤.

(١٤) **الأغانى**، الجزء السابع عشر ، ص ١٣٣.

(١٥) فى لسان العرب تأتى الحكاية مرادفة للخبر والحديث، أما القصة فهى تختلف قليلا عن ذلك فى كونها مكتوبة، أو من صنع القاّصّ الذى يرويها شفاهة برغم أن المواد الثلاث للحكاية والخبر والقصة تترادف جميعا تقريبا فى مفاهيمها. يقول ابن منظور فى مادة (حكى) :«الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلتِ مثل قوله سواء لم أجاوزه . وحكيت عنه الحديث حكاية ... وحكيت عنه الكلام حكاية» وفى مادة (خبر) : «الخبر بالتحريك: واحد الأخبار، والخبر: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر. ابن سيده: الخبر النبأ، والجمع أخبار وأخابير جمع الجمع، فأما قوله تعالى: ﴿ يومئذ تحدّث أخبارها ﴾ فمعناه يوم تزلزل تخبر بما عَمِلَ عليها ... يقال تخبّر الخبر واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليعرفها».

وفى مادة (قصص) : يقول ابن منظور «القصُّ فعل القاصّ إذا قصّ القصص، والقصة معروفة، ويقال فى رِأسه قصةٌ يعنى الجملة من الكلام ونحوه، قوله تعالى: ﴿ نحن نقص عليك أحسن القصص﴾ أى نبين لك أحسن البيان ... والقِصة: الخبر وهو القصص ... والقِصص بكسر القاف: جمع القصة التى تكتب ... والقصة: الأمر والحديث ... وقص عليه الخبر قصصاً. يقال: قصصتُ الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أقصُّها قصاً، والقصُّ: البيان، والقاص: الذى يأتى بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها» والذى تجدر الإشارة إليه هنا هو أن مفهوم القصة المكتوبة يستتبع البيان وإيراد المعانى والألفاظ وهو ما يفرقها عن الخبر أو الحديث أو الحكاية.

(١٦) كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي** ـ الطبعة الثالثة ـ دار العلم للملايين ـ بيروت، ١٩٨٤، ص١٢٤ . ويمكن مراجعة الفصل الرابع فى الكتاب وعنوانه: «الأنساق البنيوية فى الفكر الإنسانى والعمل الأدبى».

(١٧) **الأغانى**، الجزء الأول ، ص ٧٦.

(١٨) السابق ، ص ٧٩.

(١٩) السابق ، ص ص ١٨٢ ـ ١٨٣.

(٢٠) السابق ، ص ٣٩٨.

(٢١) السابق ، ص ٤١٠.

(٢٢) انظر مقالتنا: «**حركية السرد الغرائبى**»، مجلة «الثقافة الجديدة»، العدد ٦١، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٣، ص ص ٣٢ ـ ٣٧.

(٢٣) **الأغانى**، الجزء الأول ، ص ص ٦٧ ، ٦٨.

(٢٤) السابق ، ص ٢و٣.



نظرية الحب الدنيوى عند العرب

لويس أنيتا جفن *

١ – العناصر والمواد الأولية للنظرية العربية للحب الدنيوى

ساهمت مجموعة كبيرة ومتنوعة من العناصر فى تشكيل الكتابات الخاصة بنظرية الحب الدنيوى. وتختلف هذه المواد الأولية – فيما بينها – اختلافا تاما سواء فى المجال أو الجذور. فهى تمثل العديد من روافد الثقافة والمأثورات التى أسهمت فى تكوين الحضارة الإسلامية العربية، بالإضافة إلى فروع المعرفة التى تطورت داخلها. إنهم الشعراء وسادة النثر العرب، والأطباء والفلاسفة اليونانيون، وعلماء الحديث والرواة والوعاظ الشعبيون، وعلماء الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون. وفى محاولتهم بحث ما يمكن معرفته عن الحب – باعتباره حالة القلب، أو العقل، أو الروح – عكف مؤلفونا جميعا عليه. وتنطوى أعمالهم الموسوعية على عناصر مستقاة من كل هذه المصادر.

والعامل الرئيسى فى تحديد شخصية هذه الكتب هو العامل الدينى. فتوجه الكتاب وأسلوب تأليفه، بالإضافة إلى تفصيلات صغرى معينة، محكوم – أساسا – بميول المؤلف الأخلاقية والدينية. وسيتم إدراك تأثيرها عند مناقشة البنية الشكلية للأعمال، والتقسيمات الرئيسية للآراء. ولسوف نرى كيف أن هذه الميول تؤثر فى معالجة المؤلف، أو استخدامه لعناصر نظرية الحب الدنيوى – الأحاديث النبوية، آيات القرآن، النوادر، القصص، الشعر، الفلسفة، وهلمجرا – إلى جانب الخطة والخلاصة العامة للأعمال. وفى بعض الحالات، قد لا يعلن الكاتب رأيه بوضوح فى النص، قد يحجم – حقا – عن التعبير عنه؛ ولكن لدى مقارنة عمله بالأعمال الأخرى فى الموضوع نفسه، فإن الكثير من دعاواه يدركها الوضوح.

---

* ترجمة : رفعت سلام . ويمثل هذا المقال فصلاً من الكتاب المعنون (Theory of Profane Love among the Arabs: The Devlopment of the Genre).

للويس أنيتا جفن : Lois Anita Giffen أستاذ الأدب والحضارة، جامعة نيويورك.

● آيات القرآن والسُّنّة

نتيـجـة للسلطة التى امـتلكهـا القـرآن والسُّنّة (الأحاديث التى تنقل أقوال النبى وتصرفاته)، فقد لعبا دوراً كـبـيـراً فى تشكيل المواقف الإسـلامـيـة للسلوك الأخلاقى. ولهذا، كان من الطبيعى أن يتم الاقتباس من هذين المصـدرين - فى كـتب الحب - كـبرهان فى مسـائل الصـواب والخطأ، مـا يستحق المدح والقـدح، اللائق وغير اللائق بالمسلم. وفى مثل هذه الحالات، كـان اهتـمـام المؤلف ينصب - فى العادة - على مـاهو مهذب، أخلاقى، فاضل، أو مايرضى الله، أكثر مما ينصب على تصنيف فعل معين إلى «حرام» أو «حلال». وهو مـاتم تقنينه فى حـديث «أبغض الحـلال عند الله الطلاق» (١).

والسُّنّة التى تعـالج السـلوك الأخـلاقى، الطاهر، أو المهذب، ترد - بصورة كثيفة - فى (اعتلال القلوب) و (ذم الهـوى) و (روضة المحبين)؛ تلك الأعـمال التى تشكل نمطا تحتيا Subtype متميزا، ذا توجه أخلاقى، لهذا الأدب؛ وستتم مناقشتهـا - باعتبارها كذلك - فى موضع تال. وكان مؤلفو هذه الكتب حريصين على أن يضعوا فى اعتبارهم أولوية مسؤولية المسلم وعلاقته بالله فى مظاهر نظرية الحب الدنيوى كـافة. ولهـذا السبب، فثـمة «أحاديث» معينة - بحكم طبيعتهـا - تظهر فى أعمالهم بصورة بارزة، دون أن تجد لهـا مكانا فى أعمال أخرى مكتوبة بالروح العلمانيـة التى يتسم بهـا الأدب العربى. والمثال على ذلك يكمن فى ذلك الحديث الذى يأمر المسلم بغض بصره عن غير المحارم بالنسبة له. ومن الأحاديث الأخرى المشابهـة النهى عن الانفراد بالنسـاء أو الفتيات، وتحاشى الجلوس معهن فى مرمى بصر واحد أثناء التجـمـعـات الاجـتـمـاعـيـة، والتـحذيرات - بروح مشـابهـة - من التـهـديد الذى تمثله المرأة على الحيـاة الأخلاقية عامة: «ما تركت بعدى فتنةً أضر على الرجال من النسـاء». «أخـوف مـا أخـاف على أمـتى النسـاء والخمر» (٢).

ولا تقدم آيات القرآن والأحاديث النبوية هاديا إلى الأخلاق والتقوى والسلوك القويم فحسب، بل تقدم - أيضا - مرجعا فى نفاذ البصيرة بشأن الإنسان والعالم والله. وثمـة حـديث نموذجى من هذا النمط يرد فى جميع الكتب - تقريبا - التى تتناول الحب أو الصداقة، هو ذلك الحديث الشهير الذى يشرح جاذبية شخص ما لآخر كانجذاب الشبيه إلى الشبيه. ونقل عن عائشة أنها قدمت الرواية التالية لحديث النبى فى هذا الموضوع:

«أنّ امـــرأةً كـــانت تدخل على قـــريش فتضحكهم، فقدمت المدينة فنزلت على امرأة تضحك الناس، فـقـال النبى صلى الله عليه وسلم: على من نزلت فلانة؟ فقالت: على فـلانة المضـحكة. فـقـال: الأرواح جنود مجنّدة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف» (٣).

والتقسيمات الأكثر أهمية وجوهرية للآراء فى النظرية العربية للحب الدنيوى، شأنها شأن التقسيمات العادية العديدة، تنبع - بصورة مباشرة أو غير مباشرة - من الاختلاف فى استخدام أو تفسير آيات معينة من القرآن، أو أحـاديث نبـوية مـعـينة. وهذا الاخـتـلاف فى الرأى - الذى ينطوى على تضمينات أخلاقية أو دينية واضحة - هو الحافز على الجدل المحتدم. وفى الموضوعات الأقل حساسية، يكتفى الكتاب باقتباس الكثير من الآراء والنظرات المختلفة، دون إبداء ميلهم إلى أيٍّ منها.

وثمة العديد من الآراء التى تشكل جزءاً من نظرية الحب، وترتكز على نصوص مـقـدسـة ليـست مـوضـع جدل، وتلقى قبولا عاما. ولهذا - على سبيل المثال - يوافق الجميع على بذل ما فى وسعهم لتحقيق الاتحاد الشرعى بين المحب والمحبوب، حتى لو استلزم الأمر - فى ظل ظروف معينة - قيام المرء بتضحية مالية أو عاطفية كبيرة. وتبدأ البراهين والأمثلة التوضيحية على ذلك بالسُّنّة التى تقدم حالة حاول فيها النبى أن يعيد الجمع

بين امرأة ناشز وزوجها الذى أصابته مصيبة [٤]. ويتم النظر إلى مثل هذه الأفعال بوصفها تعبيراً عن فضائل الشفقة والشهامة والتراحم و ـ أحيانا ـ ضبط النفس. ويضيف المأثور الإسلامى أن الله سوف يكافئ بسخاء مثل هذه الأعمال.

والسنة النبوية ليست الوحيدة ـ بالطبع ـ التى أُحسن استخدامها فى هذه الكتب، فهناك العديد من المأثورات ـ عن أقوال وتصرفات رجال دين وسياسة، من بينهم شخصيات أجنبية ومما قبل الإسلام ـ يتم استخدامها فى البرهنة وضرب المثل التوضيحى، والتهذيب والتسلية [٥]. وكثيرا ما تلمح هذه المأثورات الأخرى إلى فكرة عدم وجود سنّة نبوية ملزمة، أو يتم استخدامها (المأثورات) بوصفها شواهد مؤيدة توفر تفصيلا إضافيا فى الموضوع. وبالفعل، كما فى حالة بعض المأثورات الشرعية والمأثورات الأخرى، فمن المحتمل ـ بدرجة كبيرة ـ أن تكون بعض أقوال الصحابة والمسلمين الأوائل هى المأثورات الأسبق، بينما تم وضع المأثورات المنسوبة إلى النبى موضع التداول فى فترة لاحقة.

وثمة استخدام آخر للأحاديث النبوية فى هذه الكتب ـ وإن يكن أقل أهمية ـ يكمن فى اعتبارها شواهد نصية على المعنى، أو على استخدام كلمة أو مصطلح. وخلال القرون الأولى من فقه اللغة العربية، كانت الأحاديث النبوية تعتبر غير صالحة للتحقيق النحوى، لأنه كان من المتفق عليه أنها لا تتضمن النص الأصلى للنبى أو الصحابة، بل تقتصر على المعنى. واعتبرت تعبيراتها متأثرة بالرواة المتأخرين الذين كانت معرفتهم برهافة التعبير العربى الخالص موضع شك. ومن ناحية أخرى، لا يبدى مؤلفو المعاجم أى تردد ـ منذ بداياتهم المبكرة ـ فى استخدام الأحاديث بوصفها شواهد فى علم الدلالة، لتفضى المكانة الدينية للأحاديث ـ فى خاتمة المطاف ـ إلى استخدامها العام المتزايد نموذجاً للعربية الخالصة [٦].

● **الشعر**

يمثل الشعر مصدر اقتباس لكل الأعمال المتعلقة بنظرية الحب، إلى درجة أن بعضها يعتبر ـ إلى حد كبير ـ مختارات شعرية. وكثيرا ما تتحول المناقشات فى الحب إلى الشعر، لتمثيل الأفكار موضع المناقشة بصورة مناسبة، ولتدعيم آراء المؤلف، أو للتعبير عن فكرته بصورة أكثر ملاءمة. وينتمى الشعراء المنقول عنهم إلى مختلف القرون، برغم تفضيل الشعراء القدامى (الجاهليين، والأمويين، والعباسيين الأوائل). وكثيرا ما ينظم المؤلفون أنفسهم القصائد للتعبير عن عاطفة، أو فكرة، أو تجربة خاصة. وللوهلة الأولى، يمكن أن يبدو ذلك كما لو أن مثل هذا الاستخدام المكثف للشعر لم يكن سوى تجل لشهية العرب النهمة إلى الشعر. ويبدو أن للشعر وقع السحر عليهم، إلى حدّ أن هؤلاء المؤلفين الذين يشنون تهجماً عقائدياً حاداً ضد الحب المشبوب، لا يستطيعون أن يقاوموا إغواء ما يملأ صفحات من الشعر الذى يلوح تصويره المغوى لفكر العاشق ومشاعره فعالية مضادة لغايات المؤلف.

قد يبدو الشعر ـ إذن ـ هامشيا بالنسبة للفكرة الرئيسية للمؤلف؛ مجرد تزيين أو تنميق للأفكار الأساسية. والملاءمة المدهشة لبعض القصائد التى يستخدمها يمكن أن تكون محض صدفة، أو ترجع إلى حقيقة أن ثمة ذخيرة هائلة من الشعر يعتمد عليها فى موضوع الحب [٧]. وبرغم أن تلك الحالة هى الغالبة، فلا مفرّ أمام المرء من استنتاج أنه فى بعض الحالات يصبح العرض النثرى للنظرية ثانويا بمقارنته بالشعر (أكثر من العكس)، بمعنى تحول أفكار الشعر العربى وصوره إلى أن تكون المادة الأولية للصياغات النظرية.

ويبدو أن تطوّر متن أصيل لمفاهيم نظرية عن الآليات النفسية والشعورية أو الروحية للحب قد نشأ من التجميع التصنيفى لأفضل ما فى الشعر العربى حول هذه الموضوعات. وفى الحقبة العباسية، بدأ رجال من قبيل

محمد بن داود فى تجميع القصائد وفق موضوع أو فكرة واحدة، فى مقارنة لمختلف الطرق فى التعبير عن الفكرة نفسها. وأسلمت هذه الفعالية النقدية نفسها إلى وعى دقيق بالنطاق الكلى لمشاعر ومواقف وتجارب الحب. وبرغم أن الجامع أو الناقد كان واعيا بحقيقة أن الشاعر ربما كان يصور ـ فحسب ـ إدراكاته ومشاعره الآنية الخاصة، فإنه كان واعيا ـ أيضا ـ بأن تأثير فعالية الشاعر يكمن فى التوحد بالتجربة العامة لمستمعيه. وبالتأكيد، فليس ثمة ما هو أكثر عمومية من الحب، وكان على الشاعر أن يدفع مستمعيه إلى الإحساس بأنه قد مس نبض الواقع.

وفى محاولة الشعراء العرب ـ منذ بداية عصر الخلفاء العباسيين الأوائل ـ أن يتفوقوا على بعضهم البعض، فقد وسّعوا ـ من خلال الاستعارة والخيال ـ من إمكانات التعبير المنمق عن تجارب المرء فى الحب. فالمعاناة من أجل قول شيء ما بارع أو جديد، من أجل الفوز بالإطراء ورعاية أولى الأمر، والميل إلى تجريب موضوعات شعرية جديدة، قد أضاف إلى غزارة الشعر وجدته. ومع ذلك، فقد أصبح بعضه مبهما ومتكلفا بصورة ميئوس منها، وفقد رنّة الحقيقة. وبالطبع، فمثل هذا الشعر لن يكون مجدياً بوصفه مصدراً لنظرية الحب. وكان محمد بن داود الأصفهانى ـ الذى جمع فى (كتاب الزهرة) مختارات فى الحب، وعلق على بعض القصائد ـ قاسيا للغاية إزاء التصورات غير الواقعية بها.

وبرغم أن القصائد التى تلمح إلى الجمال الجسدى للمحبوبة تظهر فى أعمال نظرية الحب، إلا أن الكتاب ـ بدرجة تكوّن قاعدة ـ لا يهتمون كثيرا بتحليل أو وصف الملامح البديعة للجمال الرجولى أو الأنثوى، والجاذبية الحسية لملامح معينة [٨]. ومن حيث المبدأ، فمن المسلم به أن الجمال مسؤول عن استثارة الحب، ولكن المسلم به ـ أيضا ـ أن الجمال فيما يراه إنسان ما ليس ـ بالضرورة ـ جمالا فى نظر الآخر. تلك هى بديهية الحب، وأحد أسراره. ولهذا، يمعن الكتاب النظر فى أسباب الحب. والمثل التوضيحى الأثير على ذلك تلك النادرة المتواترة عن عزة وكثير.

«يحكى أنّ عزّة دخلت على الحجاج فقال لها : يا عزة والله ما أنت كما قال فيك كثير، فقالت : أيها الأمير، إنه لم يرنى بالعين التى رأيتنى بها» [٩].

ويتحدث الجاحظ ـ أيضا ـ عن امرأة لا يبدو عليها أنها تملك ما يستحق الإطراء إلا بعض الملامح الأنثوية غير المميزة، التى تجعلها أثيرة لدى قلب زوجها [١٠]. ولهذا السبب، يبدى الكتاب فى نظرية الحب اهتماما أكبر بالقصائد التى تصف الملامح النفسية والروحية للحب، ومن بينها ـ على سبيل المثال ـ الأوصاف الشعرية لدور العين والقلب والإرادة فى عملية الوقوع فى الحب. ويوفر الشعر الكثير من المواد للتحليل النظرى لهذه الظاهرة. وقد خصص ابن قيم الجوزية فصلين [١١] من كتابه لنزاع متخيل بين العين والقلب على معيار مسؤولية كل منهما عن نكبة العشق. وأوضح ابن القيم ـ خلال الحوار والمناقشة النثرية الموشاة بالقصائد ـ الحالة النفسية للنظرة الهائمة التى أتلفها الحب، أو المتيمة. ويعرض لهذه العملية فى ذروتها، حيث يمكن للعقلية المتأملة والباحثة ـ التى تعكف على الشعر والمصادر الأخرى ـ أن تستخلص الدروس والمبادئ منها، لتقدم ما يمكن أن نسميه نظرية الحب.

إن تنميق الأسلوب ـ ذلك الملمح النمطى ـ فى الشعر العربى، وحقيقة أن الرابطة المنطقية بين البيت والبيت التالى له ـ وخاصة فى القصائد الأقدم ـ ليست واضحة دائما ، وقد لا تكون موجودة ، يفرضان بعض الصعوبات الخاصة على الكتاب الذين يستخدمون الشعر بوصفه نصوصاً تدليلية أو أمثلة توضيحية . ولربما يعبر بيت منمق ـ بصورة خاصة ـ عن مركب كامل من

الأفكار ، فيظهر - لهذا - مرات عدة فى العمل نفسه، ليضرب المثل التوضيحى على هذه الأفكار . وحينما تفقد الفكرة تواصلها من بيت لآخر ، فقد يجبر الكاتب على اقتباس الأبيات الاعتراضية ، قبل أن يصل إلى البيت الثانى الذى يبحث عنه . ومن ناحية أخرى ، فثمة حالات عدة يكفى فيها بيت واحد أو شطر للتمثيل التوضيحى على المسألة موضع المناقشة ، ولكن المؤلف الواعى بالتقليد التجميعى - الذى يمثل جزءا من هذا الأدب - لايمكنه أن يتوقف عن اقتباس أبيات إضافية ، أو حتى القصيدة كلها .

ولا تعتبر الاكتشافات والملاحظات الخاصة بسيكولوجية الحب - بالطبع - فريدة ، بالنسبة للعرب أو العالم الإسلامى الوسيط؛ فكل أمة، وكل جيل - حقا - يتصارع بطريقته الخاصة مع أسراره غير المكتشفة . ولسنا بصدد تقرير ما إذا كان العرب فى العصر الوسيط يفوقون الشعوب الأخرى فى إدراكهم للموضوع أم لا. فمن الواضح - على أية حال - أن سمات الشعر العربى، وشعبية الحب - بوصفها موضوعاً للشعراء - قد ساهمت كثيرا فى تطور النظرية العربية للحب الدنيوى.

● **النوادر والحكايات**

وعلى هذا النحو الذى كانت عليه الكتب الموسوعية العربية ، فإن النوادر والحكايات التى تظهر فيها تتقنع - جزئيا، على الأقل - بالتاريخية . ويرافقها - فى بعض الحالات - سلسلة من الرواة، وتنتسب - فى العادة - إلى سلطة ما لها احترامها . وقليلا ما يستخدم المؤلفون العرب - فى العصر الوسيط - الروايات غير الموثوقة ؛ فالكثير من روايات الاختلاق الحر - من هذا القبيل ، التى توجد مختلطة بتلك المتقنعة بالتاريخية فى (ألف ليلة وليلة) - نادرا ما اعتبرت محترمة بما يكفى للفت انتباه الدراسين والأدباء المحترمين [١٢] .

وإلى حد ما ، تستخدم النوادر والحكايات - فى الغالب - لأداء وظيفة الشعر نفسها فى الكتب الخاصة بنظرية الحب ؛ فكلاهما مصدر الصياغات النظرية ومادة التمثيل التوضيحى لها . وغالبيتها العظمى قصيرة تماما، مجرد سطور قليلة أوفقرة أو فقرتين . ولهذا ، فسبب تضمينها فى موضع معين سهل الالتقاط بالنسبة للقارئ. وكما فى حالة الشعر ، فإذا ما كان الاقتباس شهيرا ومناسبا للسياق ، فلسوف تبدو التعميمات النظرية - فى بعض الحالات - وقد تحققت من خلال التأمل فى هذا المقتبس . وأحيانا ما تأتى النادرة - مهما كان قدمها ، ودورها فى إضاءة مسألة ما - نوعاً من البرهان التأكيدى أو المثل التوضيحى لقولٍ فصل من قبل سلطة لها وزن أكبر .

وتتوقف وظيفة النادرة أو الحكاية - فى الكتب المتعلقة بنظرية الحب - على شخصية الكاتب . فمؤلفو الأعمال التصنيفية والتحليلية - فى الموضوع - غالبا ما يستخدمون النوادر والحكايات على أساس أنها براهين أو أمثلة للأفكار موضع المناقشة . وإذ يمتلك الكتاب طبيعة المختارات المجمعة عن الحب ونظرية الحب ، فيمكن - ببساطة - تلاوته بوصفه تمثيلاً إيضاحياً لظاهرة الحب وتصنيفه. ولكثير من حكايات الحب شهرة إلى حد أن المرء لايجد مفرا من استنتاج أن تصنيفات المؤلفين لأنواع الحب (أو عناوين الفصول) هى - فى بعض الحالات - مجرد تكئة لإعادة حكى هذه الحكايات ، التى لايملّ منها العامة أبدا ، كما هو واضح [١٣] . وفى مثل هذه الحالات ، فلا مناقشة حقيقية - فى الغالب - بعد الجزء التمهيدى من الكتاب؛ فالكاتب قد أرضى نفسه والقارئ بتصنيف طائفة من حكايات المحبين؛ «فالحب - عزيزى القارئ - يجىء فى هذه الأنواع...» .

وبرغم أن معظم النوادر والحكايات تدور حول المسلمين ، من عرب المدن والبدو ، فثمة بعضها يدور

حول غير المسلمين وغير العرب ـ من الإسرائيليين ، وقدامى اليونانيين ، والهنود ، والفرس فيما قبل الإسلام ـ بالإضافة إلى غير المسلمين من الأقليات التى تعيش فى مجتمعات إسلامية . ولايدهشنا أن تتبدل ـ تماما ـ الحكايات ذات الأصول الأجنبية وفق الزمن الذى تروى فيه ، فى هذه الكتب . فحكاية «سوزانا والشيوخ» الواردة فى السِّفر المنسوب إلى دانيال ـ على سبيل المثال ـ تظهر ويتكرر ظهورها ـ طوال قرون ـ فى أشكال مختلفة متبدلة ومختصرة ، قبل أن يقدم «داوود الأنطاكى» نصها الصحيح المنقول مباشرة من سفر دانيال، ويلفت الانتباه إلى هذه الحقيقة (١٤) .

● **معارف مؤلفى المعاجم وفقهاء اللغة**

يمثل التصنيفان العامان للمادة الأولية، اللذان سبق ذكرهما ـ الشعر والنوادر أو الحكايات المتعلقة بالحب ـ أكثر التصنيفات التى تم استخدامها بصورة دائمة ، والتى ساهمت فى تشكيل كل ملمح من نظرية الحب . وهناك عنصر أكثر محدودية وتحديدا ـ برغم ضرورته ـ هو المعلومات المأخوذة عن مؤلفى المعاجم وفقهاء اللغة عن أصول وتاريخ الكلمات المستخدمة فى الحب ، ومعناها الدقيق ، واستخدامها المناسب . وقد استدعت هذه المسائل المعالجة المبكرة فى هذا الكتاب ، برغم أن بعض المؤلفين لم يروا ـ بصورة واضحة ـ أى احتياج إلى ذلك (١٥) . وبصورة عامة ، فإنه يقتصر ـ فى ذلك ـ على اسم المؤلف ، برغم ذكر اسم العمل فى بعض الأحيان ، الذى لايعدو أن يكون فى العادة أحد المعاجم. ويمكننا أن نتخذ مقطعا من (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية نموذجاً للمعالجة المكتملة لهذا الملمح من الحب؛ فبعد خطبة تحتل مساحة صفحة عن نظريات أصول كلمة «حب» ، وكيف جاءت من الجذر «ح ب ب» ، ينتقل إلى مناقشة الأنماط والمعانى الصرفية للكلمات الأخرى المرتبطة بالحب والمشتقة من الجذر نفسه :

«قال صاحب الصحاح :

... وأمّا الحِبُّ بكسر الحاء فلغةٌ فى الحُبّ وغالب استعماله بمعنى المحبوب . فى الصحاح : الحُبّ المحبة وكذلك الحِبّ بالكسر ، والحب أيضا الحبيب مثل خِدْن وخدين . قلت : وهذا نظير ذِبح بمعنى مذبوح» (١٦).

وفى مناقشته لأصل ومعنى كلمة عشق يقول:

قال ابن سيده :

العشق عجب المحبّ بالمحبوب ، يكون فى عفاف الحبّ ودعارته ، يعنى فى العفّة والفجور . وقيل : العشق الاسم والعَشَق المصدر . وقيل هو مأخوذ من شجرة يقال لها عاشقة تخضرّ ثم تَدِق وتصفرّ (...)» .

وقال الفراء :

«العشق نبت لزجٌ . وسمّى العشق الذى يكون من الإنسان للصوقه بالقلب . وقال ابن الأعرابى العَشَقَة اللبلابة تخضر وتصفر وتعلق بالذى يليها من أشجار» (١٧) .

وهناك أمور واضحة فى أصول الكلمات الاستخدام والمعنى، ولكن المرء غالبا ما يعثر على نوع مختلف تماما من مناقشة المصطلحات التى ليست مفصولة ـ تماما ودائما ـ عن المسائل السابق توضيحها، والتى تجىء ـ أيضا ـ عن طريق فقهاء اللغة . وفى هذه الحالات ، فالسؤال المطروح أو الضمنى هو : «ما العشق (أو الهوى ، إلخ) ؟». والمعلومات المستنبطة فلسفية ثقافية بقدر ما هى لغوية . وبرغم أنّ المصادر الأصلية لمثل هذه المعلومات تغفل الاسم فى الغالب ، فإن الدارس الذى يتكرر اسمه كثيرا هو الأصمعى (٧٣٩/١٢٣ ـ ٨٣١/٢١٧)، فقيه اللغة والمعجمى المبكر (١٨) . وقد

طاف بالبدو العرب ليدوّن القصائد والمواد الأخرى لفقه اللغة من أفواههم . وسجل العديد من الأقوال التى سمعها من بسطاء الرجال والنساء فى الصحراء ، مصورا البلاغة العربية الحقيقية وورع أهل السهول، وإدراكهم العميق ـ أحياناً ـ للأشياء الأعمق فى الحياة. ومن ذلك، ماتم اقتباسه ليصور تفسيرين مختلفين لماهية الحب [19] . وفى محاورة أخرى ، ينقل الأصمعى أنه سمع رأيا آخر حول طبيعة العشق :

«سألت أعرابياً عن العشق فقال : جَلّ والله أن يُرى ، وخفى عن أبصار الورى ، فهو فى الصدور كامن ككمون النار فى الحجر ، إن قُدح أورى ، وإن تُرك توارى . وقال بعضهم : العشق نوع من الجنون ، والجنون فنون فالعشق فنّ من فنونه» [20] .

● **آراء الفلاسفة والأطباء**

والعديد من المقطوعات الواردة بهذا الكتاب ، التى تتناول المسائل النظرية لماهية الحب وأسبابه وآليات استهلاكه وتطوره وعلاماته وأعراضه ، مأخوذة عن الفلاسفة والحكماء والأطباء ، سواء كانوا يونانيين ، إغريقيين ، أو ورثتهم من المسيحيين الشرقيين أو المسلمين . ولاينص ـ دائما ـ على اسم المصدر المنقول عنه بالفعل ؛ بل عادة ما تستخدم ـ فى ذلك ـ جملة من قبيل «الفلاسفة القدماء» . ولهذه الآراء ـ فيما يبدو ـ وقع السحر على العرب ، لأنها تقدم شروحا وافية ـ وأحيانا تفصيلية ـ للظواهر ، بطريقة أخرى غامضة وغير تفسيرية . ومختلف النظريات المتاحة تقدم تفسيرات ترضى كل تحولات العقل . و أحسن هؤلاء الكتاب الذين حاولوا التشكيك فى «العشق» و «الهوى» استخدام سلطة الآراء السلبية ، مثل تلك التى تصف الحب بأنه ضلال أعمى بلاعقل ، لايؤدى إلى غاية حميدة ، وأنه انشغال عبثى لقلب فارغ من أى شىء ذى بال ، أو أنه نتيجة لخلل ما فى وظائف الأعضاء . وهؤلاء الكتاب الذين لايهتمون سوى بتسلية القارئ ، وإصدار الأحكام له ، من خلال تقديم وجهات النظر المسلية والجازمة ، يتخذون موقفا مستقلا ، ولا يؤكدون نموذجا لإحدى النظريات الفلسفية أو العلمية على حساب نموذج آخر .

وتبدو بعض الآراء كأنها اقتباسات دقيقة من الأعمال اليونانية فى الأخلاق أو الطب (باعتبار الحب نوعا من المرض) . ويبدو أن بعض المؤلفين الأوائل قد أخذوها من الترجمات العربية للأعمال اليونانية ، إن لم يكن من النصوص اليونانية ذاتها ، أو من بعض الأعمال العربية التى تتضمن مقتطفات وملخصات للأعمال اليونانية . ولا قيمة لحقيقة أن فترة حياة ابن داود ـ مؤلف (كتاب الزهرة) ـ قد تصادفت مع فترة النشاط الأعظم للترجمة . فنحن نعرف أنه كان راوية للتقاليد الدراسية عن «الكندى» [21] ، ويمكننا ـ بالتالى ـ أن نستنتج أنه قد تلقى الدرس على يديه ، حيث اشتملت أعماله على مجالات الفلسفة والعلوم اليونانية كافة . ولو أنه لم يدرس مثل هذه الموضوعات على الكندى ، فلابد أن الفرصة كانت متاحة له ـ على الأقل ـ لتصحيح المعلومات اعتماداً على النصوص الأصلية ، ومن خلال الأصدقاء العليمين بها . ومن الواضح ـ على أية حال ـ أن غالبية المؤلفين ، فيما تلا القلة الأولى التى أُلّفت فى نظرية الحب ، قد استعاروا أقوال الأطباء والفلاسفة كما وجدوها فى الأعمال المبكرة حول الموضوع نفسه .

لقد كانت هناك نظريات حول الحب لها أصولها فى مختلف الفلسفات «الثنوية» فى الشرق ، وكانت معروفة فى دوائر المتعلمين فى العالم الإسلامى . ويقرر المسعودى أنه كان يعرف ماكتب فى الموضوع ، ولكن الكتاب الذى يقول إنه يحتوى النظريات ليس متاحا لنا ، لسوء الحظ [22]. وفى كتابه (مروج الذهب) ، يقدم تفسيراً زرادشتياً لطبيعة الحب [23]. ومراجع آراء هؤلاء

الأشخاص أو الفرق ليست معروفة فى كتب نظرية الحب، ربما بسبب التحيزات القوية ضدهم فى العالم الإسلامى [٢٤] .

وتبدو محاولة استقصاء الشذرات التى ترجع إلى الفلاسفة والأطباء اليونانيين جديرة بالاهتمام . وعلى أية حال ، فهذه المهمة تتطلب ـ فى معظم الحالات ـ خبرة من المتعاملين مع الأعمال اليونانية التى كانت معروفة آنذاك فى العالم الإسلامى . وثمة فكرة عن الاكتشافات المحتملة التى يمكن أن تسفر عنها مثل هذه الاستقصاءات ترد فى تحليل «ريتشارد فالزر» لأحد هذه الاقتباسات من (كتاب عطف الألف المألوف على اللام المعطوف) للديلمى (القرن الرابع / العاشر) ، وهو أقدم كتاب سحرى موجود بكامله عن الحب . وينتهى «فالزر» إلى أن المقطوعة ربما تمثل ـ بصورة جيدة ـ شذرة من حوار مفقود لأرسطو [٢٥] . والصعوبة التى تعقّد تحقيق مثل هذه الشذرات تكمن فى أن بعض الاقتباسات قد تمت نسبتها من قبل المؤلفين العرب إلى أكثر من مرجع . وتلك هى حالة الشذرة المأخوذة من الديلمى [٢٦] .

٢ـ

تطور الشكل والمضمون فى هذه الأعمال

عندما يبحث المرء تطور هذه المجموعة من الأعمال، طوال ما يقرب من ألف عام، فسيجد ملامح معينة للشكل والمضمون تطرح نفسها للتحليل والوصف ، وتكشف عن وحدة حقيقية و ـ أيضا ـ بعض الاختلافات . تكمن الوحدة فى تطور الملامح التقليدية والنمطية للشكل والمضمون ؛ ويستند الاختلاف على تنوعات صغرى لهما ، أو اختلافات فى الروح أو الحافز الذى سيطر على المؤلفين ؛ فقد كتب بعضهم بروح الأدب الأكثر علمانية ، فيما كان البعض الآخر محكوما باعتبارات دينية وأخلاقية ؛ ولكن الروح التى كتبوا بها كان من الصعب ـ فى الواقع ـ أن تكون أدبية خالصة ، ولا حتى دينية بكاملها ، برغم أن التوازن ـ فى أى عمل مفرد ـ عادة ما يميل بصورة ثقيلة إلى هذا الاتجاه أو ذاك .

وخلال بنية أو مضمون الأعمال العشرين فى هذه المجموعة موضع البحث ، فإن تكرار ملامح معينة لابد أن يلفت الانتباه . وأوضح هذه الملامح ـ وهو ما سبق أن أشرنا إليه ، فى موضع سابق ـ هو التقسيم الثنائى للمضمون إلى:

١ـ مناقشة جوهر وطبيعة وأسباب وأسماء وأنواع الحب، والتمايزات بين هذه الأنواع.

٢ـ «أحوال» المحبين ، وهو مصطلح يغطى أنواعا عدة للتنظير حول سلوك المحبين ، وخطط تصنيف المحبين وأحوالهم فى الحب .

ويمكن رؤية بدايات هذين النمطين لموضوع البحث فى مقالتى الجاحظ القصيرتين ، بالإضافة إلى المقالة المجهولة المؤلف عن الحب ، التى تتضمن شذرة منقولة عن أحمد بن الطيب السراخسى ، والتى سبقت مناقشتها .

ولقد قلت إن هذا التقسيم الثنائى لموضوع البحث هو تقسيم واضح ، برغم أنه لم يكن دائما ـ فى البداية ـ بهذا الوضوح بالنسبة لى ، ولم أصادف هذه الأعمال موضع مناقشة الباحثين الغربيين ، وفق هذه المصطلحات. وقد خطرت ببالى الدلالة الكاملة لمصطلح حال (والجمع : «أحوال») للمرة الأولى ـ خلال تصنيف مضمون هذه الأعمال ـ عندما قرأت مقدمة كتاب (روضة العشق) للكسائى (القرن السابع/ الثالث عشر). يتحدث الكسائى عن أول الأعمال التى تناولت الحب، دون أن يسميها لسوء الحظ ، كما لو أن التقسيم

الطبيعي لمضمونها هو التقسيم الثنائي الذى سبق وصفه [١] . وينتقدهم جميعا لفشلهم فى تحقيق توازن بين القسمين ، وربما كان يقصد الإشارة إلى بعض المؤلفين الذين أهملوا أحد البعدين فى موضوع البحث عن الحب . وقادتنى ملاحظاته إلى البحث عن هذا التقسيم المنطقى للمضمون فى أعمال أخرى . وأصبح من الواضح لدىَّ أن الكتب المتأخرة ، الأكثر تصنيفية ، عن نظرية الحب الدنيوى ، إنما تبدأ دائما بمناقشة طبيعته وأسمائه وأسبابه وهلمجرا ، ولكن المرء يجد تنوعا أكثر فى مضمون الجزء الرئيسى للعمل ، بعد هذه البداية المعتادة ، برغم تكرار موضوعات معينة من كتاب إلى آخر على نحو يبدو تقليديا بالنسبة للمجموعة. ولم يكن واضحا لى ذلك العامل المشترك الذى يؤسس للأنواع العديدة من موضوع البحث . ولم أعرف بأية مصطلحات عامة يدرك المؤلفون العرب أنفسهم هذه المجموعة من الموضوعات ، خاصة أن كتبا عدة ـ فى حالة اشتمالها على مقدمة أو تقرير حول المضمون الذى سيطرح ـ تصف الموضوعات التى ستتم معالجتها واحداً وراء الآخر ، دون ملاحظة المضمون وفق مصطلحات أعم . وتلبى «أحوال المحبين» ـ كما استخدمها الكسائى ـ الاحتياج إلى مفهوم يفسر ـ بصورة تاريخية ـ الحضور المبعثر للمادة . وبوصفه مفهوماً تنظيمياً ، فهو عام ومرن بما يكفى لتغطية موضوع البحث ولكنه يفصله عن الأقسام التى تعالج طبيعة وأسباب وأسماء الحب وغيرها [٢] .

واستخدام الكسائى لهذا المصطلح يعطى أهمية لما قرره ابن داود من أنه ألَّف كتابه ليتضمن مناقشة «كون الهوى» وأسبابه و «الأحوال العارضة فيه» ، وأنه سيقدم من الشعر ما يصور كل «حال» يقع فيه المحب ، «بترتيب الوقوع حالا فحالا» [٣] . وفى كتاب ابن داود ، تتكون «الأحوال» من خمسين ظاهرة أو عرضا للحب ، يتم التعبير عنها فى شكل أقوال مأثورة أو حقائق مقررة ، تجىء فى عناوين الفصول [٤] . وقد أكد «نيكل» و «جارثيا جوميز» حدة اختلاف (كتاب الزهرة) ـ فى المضمون والروح ـ عن(طوق الحمامة) لابن حزم، برغم أن كلا المؤلفين كان ظاهريا ، وكلا الكتابين يدور حول الحب [٥]. ومع وجود اختلافات ـ سبق ذكر بعضها ، وستجرى مناقشة بعضها الآخر لاحقا ـ إلا أن ثمة ملمحين مشتركين تم تجاهلهما ـ حسب معلوماتى ـ حتى الآن : الأول ، أن الكتابين يمتلكان البنية الأساسية نفسها وأنهما ـ بالإضافة ـ النموذجان الواضحان الوحيدان على ذلك طوال الفترة من القرن الثالث إلى الخامس الهجرى ، برغم أن هذه البنية ستصبح البنية المعيارية ، وتصل درجة التطور الكامل فى أعمال القرون التالية . ولهذا ، يعالج كلا الكتابين جوهر وطبيعة وأسباب الحب فى الفصل الأول ـ يقدم (كتاب الزهرة) ذلك فيما يزيد على (طوق الحمامة) ـ وبعدها يتقدم كل كتاب إلى موضوعه الرئيسى ، «أحوال» المحبين وفق حدوثها . ويكمن الملمح الثانى المشترك بين الكتابين فى حقيقة أن «الأحوال» التى يهتمان بها ـ بصورة أساسية ـ هى الظواهر النفسية للحب . وقد تمت مناقشتها فى (كتاب الزهرة) وتصويرها بالشعر ، مع التأكيد ـ أكثر ـ على التمثيل التوضيحى بالشعر ، فيما كانت هذه الظواهر ـ فى (طوق الحمامة)ـ موضع مناقشة بالنثر ، أساسا ، ليتخذ الشعر ـ وهو فى الغالب من نظم المؤلف ـ مكانة ثانوية . ولهذا ، فليس من الصحيح تماماً أن نرى ـ كما يفعل جارثيا جوميز ـ أن (كتاب الزهرة) هو ، قبل كل شىء ، مختارات شعرية ، فيما يمثل (طوق الحمامة) معالجة سيكولوجية [٦] .

وعلى أية حال، فالتشابهات لاتنتهى، حيث تكشف المقارنة بين الكتابين عن شواهد ـ فى الأفكار و (الحديث) والأسلوب المشترك بينهما ـ للتأثير المحتمل من (كتاب الزهرة) على مؤلف (طوق الحمامة). وقد تم تقديم هذه الشواهد لإظهار التأثير المحتمل لـ (كتاب

الموشّى) على (طوق الحمامة)، فيما استبعد (كتاب الزهرة) بوصفه مصدر تأثير بعيد الاحتمال [٧]. وعلى أية حال، فالحقيقة أن مقارنة دقيقة للموضوعات والأسلوب بين (كتاب الزهرة) و(كتاب الموشّى) و(طوق الحمامة) ستكشف لنا عدة تشابهات يمكن استخدامها لكشف القرابة بين أى كتابين أو بين الثلاثة معا. وبعض التشابهات التى قُدمت شاهداً على التأثير المحتمل لـ (كتاب الموشّى) على (طوق الحمامة) سوف تصلح ـ بصورة مشابهة ـ لإظهار العلاقة المحتملة بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، أو مع كلا الكتابين، لأنها موجودة أيضا فى (كتاب الزهرة) [٨]. ويمكن العثور على تشابهات أخرى بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، وإن كانت غير موجودة بين ذلك العمل و(كتاب الموشّى) [٩]. ويمكن إدراك كل هذه الأعمال ـ جيدا ـ باعتبارها مؤسسة على ذخيرة مشتركة من المعرفة، أو نظرية مشتركة عن الحب والمحبين تنتشر شفوياً أو فى شكل مكتوب. ولهذا، فيمكن أن توجد التشابهات ـ أيضا ـ بين (طوق الحمامة) و(مصارع العشاق)، الذى تم تأليفه فى الشرق بعدما كتب (طوق الحمامة) فى إسبانيا بخمسة وثلاثين عاما؛ لكن هذه التشابهات لن تصل ـ بالطبع ـ إلى حد الاقتباس من (طوق الحمامة)، لأن (مصارع العشاق) يتألف من مأثورات أدبية وشبه تاريخية لها من الإسناد والذيوع فى الشرق ما يسبق بكثير تاريخ كتابة (طوق الحمامة). ولابد أن (ابن حزم) كان عارفا ـ على الأقل ـ بجزء من هذه المادة المأثورة المتناقلة شفاهيا، وبالمجموعات المكتوبة فى إسبانيا. وشارك الغرب الإسلامى الشرق ـ أيضا ـ فى مخزون إيديولوجى يمكن تقصيه إلى الوراء بقدر ما يمكن تقصى قائمة الأفكار التى تدور حول الحب المشبوب الذى نجده فى ديوان (العباس بن الأحنف) (متوفى ١٩٠ نم ٨٠٦)، والمعروف فى الغرب كما هو معروف فى الشرق.

والكتاب التالى ـ بعد (كتاب الزهرة) ـ الذى يتوافق بوضوح مع التقسيم الثنائى النمطى لموضوع البحث هو (كتاب الرياض) المفقود للمرزبانى، فيما عدا أن الشاهد يتركنا دون معرفة ما إذا كانت الأقسام التى تدور حول طبيعة وأنواع وأسماء الحب تشكل مقدمة الكتاب، أم أنها ترد فيما بعد. وحقيقة أن مؤلفى غالبية الأعمال التى تضمنت مثل هذه المناقشة قد استخدموا هذه الموضوعات بوصفها مقدمة سوف تقود المرء إلى أن يعتقد ذلك، شأنها شأن حقيقة أن الكتاب يظهر ـ فى وصف ابن النديم التفصيلى والمحدد له فى (الفهرست) بوصفه معالجة نموذجية منظمة تماما، وليس عملا من أعمال المختارات. وبالإضافة، فضخامة (كتاب الرياض)، وحقيقة أنه:

«ناقش الحب وتشعباته، وناقش بداياته ونهاياته، وما قاله فقهاء اللغة ومؤلفو المعاجم عن أسمائه وأنواعه، واشتقاقات هذه التسميات مع اقتباسات من الشعر الجاهلى والشعراء المخضرمين والمحدثين تمثل شواهد نصية» [١٠].

يبدو مؤشراً على أنه يتضمن مقدمة مهمة لموضوع الحب، أكثر أهمية ـ من هذه الناحية ـ من أسلافه. فـ (كتاب الزهرة) ـ على سبيل المثال ـ لم يتطرق إلى أسماء وأنواع الحب، أو أفكار فقهاء اللغة والمعجميين حول هذه الأسماء، برغم الإعلان عنها ـ سلفا ـ فى مقدمة الكتاب، وانسابت المعلومات أو النظريات حول جوهر الحب وطبيعته وأسبابه خلال الفصل الأول، الذى يحمل عنوان «مَن يُكثر من نظراته ستدوم بلواه» [١١].

ولقد أوضحت فى رصدى للمؤلفين والأعمال ـ عند تقرير حقيقة أن (كتاب الرياض) ينتمى إلى هذه المجموعة ـ أنه يمثل أيضا نموذجا للتصنيف الثانى لموضوع البحث والخاص بنظرية الحب ، وهو «أحوال

المحبين» . ولاحظنا ـ بالفعل ـ شهرة المرزبانى فى رواية النوادر والنظريات والمأثورات شبه التاريخية عن الحب ، بوصفها نوعاً من التوليف لمضامين الأعمال الخاصة بالحب الدنيوى ، مع حقيقة أن كتابه قد تم الاقتباس منه بالفعل فى بضعة أماكن . ونظرا للميل العام لدى مؤلفى هذه الأعمال إلى الاقتباس ـ بصورة كثيفة ـ عن أسلافهم ، فلسوف يبين أن لـ (كتاب الرياض) تأثيره الجوهرى على شكل ومضمون الأعمال المتأخرة . والأمثلة الباقية التى تتضمن ملامح الشكل والمضمون المنسوبة إلى كتاب المرزبانى تظهر ـ للمرة الأولى ـ فى كتاب الكسائى بعد ثلاثمائة عام تقريبا ، برغم أن الكسائى ـ كما قلت من قبل ـ قد اعتبرها آنذاك من المسلمات . وبالإضافة إلى الشواهد التى وردت من قبل على تصور (كتاب الرياض) بوصفه كتاباً له مقدمة مرتبة عن تسميات وأنواع الحب ، إلخ ، فثمة مثال عن كتاب يدور حول موضوع مشابه ، وتم توليفه بهذا الأسلوب الذى لا يزال باقيا ؛ إنه كتاب (عقلاء المجانين) الذى ألفه أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى (متوفى ٤٠٦ / ١٠١٥) [١٢] الذى جمع المأثورات والحكايات عن مجموعة الدارسين المسؤولين عن تناقل مادة الحب . وقد تم توليف الكتاب وفق خطة منطقية مع مقدمة مهمة ممنهجة لتسميات الجنون وجذورها اللفظية وتنويعات الجنون ـ حتى الجنون عند الحيوانات ـ وصولا إلى ما يمكن تسميته بأحوال الأشخاص المبتلين بالجنون كالأشخاص الذين سموا مجانين لكنهم ليسوا كذلك بالفعل (كالسكارى والحمقى ، إلخ) «..وهؤلاء الذين أصبحوا مجانين من رهبة الله .. هؤلاء المجانين والحمقى ، الذين يمتلكون ـ مع ذلك ـ ذهنا ثاقبا بالفعل ، وهؤلاء الذين يتصرفون كالبلهاء للحصول على ثروة ما .. وهؤلاء الذين يتصرفون بحماقة للنجاة من محنة أو كارثة..» وهلمجرا ، خلال تسعة تصنيفات [١٣] .

ومن بين الكتب التى تدور حول نظرية الحب الأرضى ، هناك كتابان يمثلان ـ فعلاً ـ استثناء مهما للشكل النمطى ، وقد صدرا فيما بين القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجرى ، تلك الحقبة الأولى من هذا الأدب . والكتابان معا ـ (كتاب المصون) و (مصارع العشاق) ـ مختارات غير منتظمة ؛ وإن كان (كتاب المصون) ـ برغم افتقاره إلى العناوين والتقسيم إلى فصول ـ يكشف عن بعض مبادئ التنظيم ، فى ابتدائه باقتباسات عن طبيعة الحب . على أنه من المبرر ـ بشكل كاف ـ رفض إدراج هذه الأعمال ضمن المجموعة ، بسبب هذا الاختلاف الهيكلى ، أو ـ بالأحرى ـ الافتقار إلى هيكل ؛ فمضمونها قابل للتشابه مع مضمون أكثر الكتابات ـ التى سبق تقديمها ـ نمطية . وباستخدام التشبيه الأدبى العربى «العقد» ، يكمن الاختلاف ـ جزئيا ـ بين العقد الذى تنظم فيه الخرزات فى نسق معين ، وعقد يضم أنواع الخرز نفسها بصورة عشوائية .

كما يفتقر (منازل الأحباب) (بداية القرن الثامن/ الرابع عشر) إلى التنظيم ـ أيضا ـ ولكنه ـ مع ذلك ـ ليس مختارات خالصة . فمضامينه مرتبة تحت ثمانية عشر عنوانا ، دون أن يبدو نظامها منطقيا . ولا تعتبر هذه العناوين فصولا ، ولا يكتب المؤلف مقدمة توضح خطته كما فعل مؤلفو الكتب النمطية . ويجىء تقديمه لتسميات وأنواع وطبيعة وأسباب الحب فيما يلى ربع الكتاب ، لا فى بدايته كما فى الكتب النمطية .

ويمثل كتاب (اعتلال القلوب) للخرائطى بداية نمط ثانوى للأعمال المؤلفة حول الحب الدنيوى ، بما يمتلك من توجه دينى أو أخلاقى ـ بوصفه فكرة مهيمنة ـ حتى لا يستبد بالروح «الهوى» (الذى يأخذ ـ فى العادة ـ معنى «الرغبات الشريرة» أو «الشهوانية») أو «العشق» . وسيتم تقصى قسم الحب / الشهوة فى أبعاده الدلالية والمذهبية فيما بعد . فموضوع الواحد

والعشرين فصلا الأوَّل هو موقف النوادر والأحاديث من «الهوى» ، وكيف تتم مواجهته . ثم يستدير المؤلف ـ بصورة حادة ـ إلى اتجاه جديد في الفصل الثاني والعشرين ، حول «ميزة الجمال والسجايا التي منحها الله إلى من يمتلكونه والواجبات التي ألقاها على عواتقهم»[١٤] . وتأتي ـ من بعد ـ فصول عن المحبة والهوى ، اللذان يأخذان ـ فيما يبدو ـ معنى «الحب الشهواني» . وتبدو هذه الفصول مصطبغة بمسحة شبه صوفية ، صوفية الحب المرتبطة بالمثل العذرية ، ويبدو دستور الحب في هذه الصوفية العذرية متأثرا بمفاهيم الأدب والمروءة والرغبة في إرضاء الله[١٥] .

ومن الواضح أن (اعتلال القلوب) كان الجد الأعلى لكتاب (ذم الهوى) لابن الجوزي ، فالتشابه في البنية العامة للكتابين ، وحقيقة أن عددا من فصول الكتاب الأول يعاود الظهور في الثاني مع إضافات أو بدونها ، هما الدليل الناصع على ذلك . ويؤكد التقصي الأكثر تدقيقا هذا الانطباع ؛ حيث يظهر اسم محمد بن جعفر أو محمد بن جعفر الخرائطي مع تكرار معتدل للأسانيد في (ذم الهوى) . وعلى أية حال ، فـ (مصارع العشاق) ـ بما هو مصدر للمضمون ـ مهم على الأقل ، بناء على التكرار الذي يظهر معه ـ في الإسناد ـ اسم أبي محمد جعفر بن أحمد السراج أو عناصر قابلة للتوحد بذلك الاسم . ونظل في انتظار دراسة تفصيلية عن اعتماد (ذم الهوى)على هذين الكتابين المبكرين ، ليمكن إضاءة ما إذا كان نص (اعتلال القلوب) ـ الذي بين أيدينا ـ يمثل مختصرا أو لا . وإحدى الصعوبات التي تعوق أية محاولة لتحديد إلى أي مدى تم اقتباس الكتابين في(ذم الهوى)، تكمن في أن ابن الجوزي ـ في معالجته للمأثورات التي استعارها بوضوح من هذين الكتابين ـ قد اقتبس صياغات مختلفة ، في بعض الأحيان ، مستقاة من مصادر أخرى . ولهذا ، فمأثور ما في فصل معين من (اعتلال القلوب)سوف يجيء في الفصل المقابل من (ذم الهوى)مع الإسناد الذي لا يتضمن ـ في بعض الحالات ـ اسم الخرائطي[١٦] . أما دوافع ابن الجوزي إلى ذلك ، فلا تزال غير واضحة .

وأحد الأسباب التي قدمها « ڤاديت » للاعتقاد بأن (اعتلال القلوب) قد تم اختصاره إلى (مخطوط بورصة) ـ المتاح لنا الآن ـ يكمن في أن الفصول الأربعة التي يذكرها بالغة القصر ، ولا تزيد عن صفحة من القطع الكبير، في الطول[١٧] . والمراجعة الدقيقة لهذا المخطوط سوف تكشف ـ في الواقع ـ أن ستة عشر فصلا، أي حوالي ربع مساحة الكتاب، تمثل أقل من صفحة من القطع الكبير، في الطول. إلا أن هذا الاختصار لا يمكن اعتباره برهانا حتميا على محتويات مفقودة ومحذوفة ـ كما يفترض ـ على يد ناسخ قد يكون معاديا للمأثورات التي تتعلق بالمخاطر الروحية للهوى . وطول الفصول في مثل هذه الكتب محدد ـ في الغالب ـ ببساطة تامة، بالرصيد المتاح من المأثورات في هذا الموضوع أو تلك الفكرة . ولهذا السبب ، فالعديد من فصول (ذم الهوى) ـ والكتب الأخرى المتعلقة بالحب ـ قصير على حد سواء. فالفصل الرابع من (اعتلال القلوب)ـ أحد الكتب التي وصفها « ڤاديت» بالقصر غير العادي ـ يحمل عنوان «من وضع الله في قلبه نذيرا » ، حسب قراءتي للمخطوط. وهو يعاود الظهور في(ذم الهوى) بلا تغيير أساسي، في الفصل التاسع تحت عنوان: «نذير القلب». ولو أن مأثورات أخرى حول هذا الموضوع كانت موجودة، لكان ابن الجوزي ـ الذي امتلك، ولا شك، مصادر شفاهية ومكتوبة مكتملة للغاية ـ قد أدرجها؛ لكن الفصل الموجود في (ذم الهوى) قصير كنظيره في (اعتلال القلوب) .

ويمكن أن يكون غياب الإسناد في (اعتلال القلوب) ـ كما افترض « ڤاديت » ـ راجعا إلى من قام بالاختصار، برغم أنه من المعتقد أن الخرائطي نفسه

قام بحذفه . وهو يوضح فى مقدمته أنه فكر فى الكتاب بوصفه مغامرة فى الأدب العذرى ؛ بمعنى أنه كان ينتوى أن يجعل الكتاب ممتعا إلى أقصى ما يستطيع ، مع المحافظة ـ فى الوقت نفسه ـ على استقامته كتاباً له رسالته الأخلاقية . وقد استغنى العديد من الكتاب المتأخرين الذين كتبوا عن الحب عن الإسناد ، أو قدموا إشارات مختصرة إلى مصدر المأثور أو النادرة . وفى الواقع، هناك ثلاثة أعمال ـ فحسب ـ من بين عشرين عملا حول الحب تم بحثها فى هذه الدراسة ، هى التى تتصف بالإسناد الكامل ، المستخدم بصورة متساوقة ، وتربط الكاتب بمصدره الأصلى المفترض . هذه الأعمال هى (مصارع العشاق) و (ذم الهوى) و (تزيين الأشواق) . والمجادلة فى أن « الخرائطى» ربما كان مهتما بملاحظة شكليات الإسناد لا يبدو لى مفيدا لنا فى تقرير استخدامه لها فى (اعتلال القلوب) . فمعظم هؤلاء المؤلفين الذين لم يستخدموا الإسناد ـ فى أعمالهم حول الحب ـ قد استخدموه فى مواضع أخرى حينما رأوا حاجة إليه .

وأحد الفوارق اللافتة بين (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) هو تأكيد ـ فى الأخير ـ «العقل» دفاعاً ضد الرغبات الشريرة [19] . ويتضمن الكتابان تأكيد أهمية السلوك الدينى و «اللجوء إلى الله»، وتحاشى فساد القلب بالاهتمام بما سوى حب وطاعة الله . ويتشابه الكتابان فى الانتقال ـ بصورة مفاجئة ـ فى المنتصف ، من مناقشة الهوى (بما هو رغبة شريرة) إلى المفهوم الدنيوى والعلمانى للحب المشبوب ، ولكن طبيعة المعالجة التى قدمها المؤلفان للموضوع الثانى مختلفة تماما . فالخرائطى يهتم بصوفية الحب، ودستور المحبين الذى يتطلب الشرف والكتمان والإخلاص والطهارة. ويناقش كيف يجب على المرء أن يصمد فى مواجهة انقضاض الحب، وواجب أصدقاء المحب فى مساعدته فى بلواه. (لو أن السيئ ينتهى إلى الأسوأ، فيمكن للمرء أن يجد راحة قلبه فى البكاء، وفقا للفصل التاسع والثلاثين) . وعلى النقيض، لا ينصح ابن الجوزى المحبين بأن يتصرفوا بكياسة طاهرة، فمدخله بالغ السلبية، كما نتذكره من وصف (ذم الهوى) السابق ذكره. فهدفه إرهاب المؤمنين بعيدا عن الحب المشبوب. فابتداء بالفصل التاسع والثلاثين، حول طبيعة العشق، يتقمص ابن الجوزى شخصية مؤلف أحد كتب الأدب حول الموضوع، ليدخل القارئ إلى طبيعة وأسباب وتسميات وأنواع ودرجات الحب. ويتابع ـ مع الفصول التالية ـ أحوال المحبين، راوياً الحكايات التى تؤكد بؤس من يتركون العشق يسيطر عليهم ، والمصائب التى يجلبها، والأحوال المريعة التى ينتهى فيها الحب بالانتحار والقتل وسفاح القربى. ولهذا، فالنصف الثانى من(ذم الهوى) يتطابق ـ بنيويا ـ مع الخطة العامة للكتاب النمطى من هذه المجموعة، عدا أن مضامينه تتسم بالأخلاقية القوية.

ويأتى (طوق الحمامة) لابن حزم تطويراً مدهشاً حينما يتم النظر إليه فى سياق الأعمال السابقة. وبرغم أنه ليس عملاً جديداً، سواء فى بنيته العامة أو الموضوعات التى يعالجها، حيث تأثر ـ من هذه الزاوية ـ بأسلافه السابقين، وأتخم بالأفكار المستقاة من المخزون المشترك (حكايات ونوادر ومأثورات) الذى يدور حول الحب، فإنه يختلف ـ جذريا فى مضمونه ـ عن أسلافه الشرقيين. واستخدام المؤلف لأشعاره الخاصة، والحكايات التى تدور حوله وحول معاصريه [21]، وأسلوب الكتابة المباشر والسلس والشخصى، يجعل من كتاب ابن حزم شيئا جديدا وسط الأعمال العربية عن الحب الدنيوى. ويوضح «جارثيا جوميز» أن (طوق الحمامة) يمثل ـ مع كتابات أبى عمر بن شهيد (٩٩٢/ ١٠٣٥) النماذج الرئيسية لمدرسة أدبية فى الأندلس تتسم بالأرستقراطية والعروبية والقومية والشخصية، ولها استقلاليتها الذاتية. وقد جهدت لتقدم تعبيرا كاملا عن مزاج وذاتية المؤلف. وترفعت عن الانغماس فى الرذيلة الشرقية من الاستشهادات

والاقتباسات التى لا تنتهى من أعمال مبكرة، أو الاستعراض الواعى لمنمقات المؤلف فى النحو والبلاغة[٢٢]. فالحيوية وخصوصية الأسلوب تجعلان من (طوق الحمامة) عملا فريدا وسط أقرانه. وحقيقة أن(طوق الحمامة) قد عرّى تقاليد الأدب العربية الشرقية حول الحب من بهرجتها البدوية والبغدادية، وصبغها بصبغة الأسلوب القرطبى [٢٣]، تقلل من سهولة رؤية الأعمال السابقة التى ساهمت فى تكوينه. ويذكر ابن حزم اسم مؤلف سابق وحيد فى الموضوع، هو محمدبن داود، فقط ليوضح عدم موافقته على رأيه الخاص بأن أرواح من يقعون فى الحب هى كواكب منفصلة قسمها الخالق قبل أن تسكن أجسادها، لتحاول - أبدا - أن تتحد على الأرض، وتستعيد وحدتها من جديد [٢٤]. ومن ناحية أخرى، فتأثير (طوق الحمامة) على الأعمال اللاحقة ليس صعب الاكتشاف. فطالما أن مؤلفيها - بوصفهم شرقيين مخلصين لعاداتهم الكتابية وآرائهم الأدبية - قد واصلوا عادتهم القديمة فى الاقتباس وتجميع المادة من الأعمال السابقة، فيمكن - من تحليل مضامين هم، ومن الإحالات العارضة إلى ابن حزم وكتابه - رؤية الانتشار والتأثير الواسع لـ (طوق الحمامة) فى القرون اللاحقة.

ومن بين كتب الحب، يمثل كتاب (واضح المبين) لموغولطاى عملا فريدا لتصميمه القاموسى، ولأنه تخصص فى شهداء الحب. ولهذا، يمكن للمرء أن يقول إنه تخصص فى أحد أحوال المحبين. وعلى هذا النحو، فلربما استلهم المرزبانىّ، حيث كان على معرفة بكتابه (كان أحد القلائل الذين اقتبسوا منه بالاسم). فكلا كتابى الرجلين يمثل مقدمة لتسميات وأنواع وأسباب وطبيعة الحب، وحكايات أحد تصنيفات المحبين، المتيمين من الشعراء فى الحالة الأولى والشهداء فى الثانية. وفى الواقع، كان بعض المتيمين شهداء فى الحب، ويبدو أن المرزبانى - كما سبقت الإشارة - قد ألمح إلى شهداء الحب فى كتابه عن «المتيمين».

ويمثل كتاب (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية التحقق الكامل لكل من «الأدب» والميول الدينية أو الأخلاقية فى هذه المجموعة من الأعمال، إلى حد ألا يصبحا غريبين عن أحدهما الآخر. وهو يكشف عن استثمار كبير للجهد والتأمل والتفكير الشخصى. واستمرارا فى هذا التقليد الشرقى الذى أقر ابن حزم بازدرائه، وإن يكن - فعليا - قد أسس عمله عليه، استند ابن القيم - بشكل كامل - على ذلك التقليد الراسخ فى كتب نظرية الحب الدنيوى؛ فهو يقتبس القصائد والنوادر والحديث النبوى مما سبق استخدامه فى أعمال سابقة عن الحب، والعديد من موضوعات فصوله هى - تقليدياً - جزء من نظرية الحب العربية. ومع ذلك، فإلى أبعد ما تسمح به تقاليد «الأدب»، كان ابن القيم مؤلفا، لا جامعا. وبالمقارنة مع ابن الجوزى، السلف الذى تقترب أعماله - فى الروح - من روضة المحبين، كان ابن القيم أقرب منه - بكثير - إلى سمت المفكر والمنظر. فقد رتب ابن الجوزى كميات من المواد التقليدية تحت عناوين موضوعات، مع جملة تمهيدية وختامية أو جملتين، ولا يزيد جهده الأساسى عن الفقرات الأولى من الكتاب، التى حدد - خلالها - الموضوع العام للكتاب خلال مخاطبته لأحد الشبان متأسيا على تهجمات «الهوى»، وعن الفصلين الختاميين حول علاج العشق، ونصيحة عامة بضرورة أن ينأى المرء بنفسه عن «الهوى» و«العشق». وهو يبدو مضطرا إلى اقتباس كل ما هو موجود مما يتعلق بموضوعات الفصل. وإذ تتوفر لديه سلسلة جديدة من الرواة، فإنه يشعر - بصورة واضحة - أن ذلك سيدعم من حجته. فهو خاضع لمادته، فيما يخضع ابن القيم مادته التقليدية لغاياته الخاصة. فقد قام برصد لموضوع الحب الدنيوى بالعين التحليلية لدارس دينى قدير، ولديه القدرة على شرح العديد من المسائل النظرية التى تركت بلا إيضاح فى الكتب السابقة، ليقدم - من بعد - حلوله لبعض المواقف؛ بوصفها حلولاً تتوافق - تماما - مع

نظريته الشاملة . وللوهلة الأولى فى بعض الحالات، يتم العرض بوضوح لبعض المسائل الكبرى فى نظرية الحب الدنيوى ، سواء من تلك التى تثير اهتمام دارس القانون الدينى ، أو الدارس اللاهوتى ، أو تلك التى تبـــدو ـ فحسب ـ موضوعات للتأمل توفر من المتعة أكثر مما توفر من إثارة الجدل والخلاف . ونرى أن مسألة ما إذا كان ثمة شهداء أم لا فى الحب ، وما إذا كان حب أشخاص معينين شرعيا أم لا ، وما إذا كان الوقوع فى الحب إراديا أم غير إرادى ، وما إذا كانت العلاقة الجنسية تفسد الحب وتقضى عليه أم لا ـ ومسائل أخرى مشابهة ـ هى مسائل بالغة الدقة ، يرتهن بها الكثير مما لا يخطر ببال أحد . وخلال بحث هذه المسائل وغيرها ، يرفض ابن القيم بعض النظريات واسعة الانتشار، ويصوغ نظرية متماسكة شاملة ، أو بنية نظرية ، يؤيد فيها كل مقتطف من المواد المأثورة نتائجه حول طبيعة الحب ، وكيفية التعامل معه .

كان النزوع قويا من جانب الكتّاب ـ فى هذا الموضوع ـ ليصبحوا جامعين أساسا ، وكان يبدو كما لو كان من الضرورى أن يتقدم رجل ـ مثل ابن القيم ـ إلى الموضوع باهتمام شديد ، وبفأس للصقل ، قبل أن يتم استنفاد إمكانات الموضوعات كافة . وبالمقارنة مع الكتب الأخرى السابقة واللاحقة ، فإن كتابه يقول شيئا ما ؛ فكل فصل يفضى ـ منطقيا ـ إلى التالى ، وللكتاب ـ كله ـ رسالة حافزة : إن هناك نظرية إسلامية حقيقية عن الحب ، الحب الدنيوى و الإلهى ، ليست صحيحة فحسب ، بل تتحقق بصورة ناجحة أكثر بكثير من تلك النظريات الضالة للصوفيين والشعوبيين والهراطقة و ـ بالضرورة ـ الشعراء الوثنيين .

فى الرصد التمهيدى للمؤلفين والأعمال ، تم تقديم العملية التى صدرت خلالها الأعمال المتأخرة للقرون من التاسع / الخامس عشر إلى الحادى عشر / السابع عشر ، توليفا عن الأسلاف . فهم يتطابقون مع النمط النموذجى للعمل « الأدبى » فى هذا الموضوع ، ويقدمون ـ بصورة رئيسية ـ محاولة لتحديث أسلافهم بالشعر والحكايات المتأخرة ، ويعيدون تنظيم المحتوى بطريقة يعتبرها المؤلف أكثر منطقية وإمتاعا ، من الناحية الجمالية . ويبدو مصطلح « مختارات ممتازة » صفة جيدة بالنسبة لهم ، لأنهم ـ على العكس من بعض أسلافهم على الأقل ـ لا يمتلكون ، فى الواقع ، رسالة ما ، وبرغم نظامهم المنطقى وشموليتهم ، فإنهم يمثلون نموذجا لمختارات عربية عدة ، تتسم بأن العلاقة بأى جزء و الآخر ليست واضحة ، عدا حقيقة أن كل جزء ينطوى على علاقة ما بالموضوع العام . ولهذا ، فالجزء الأكبر من (تزيين الأسواق) مخصص للحكايات عن المحبين : محبى الله ، محبى القيان ، محبى الغلمان ، محبى الحيوانات والخضروات والمعادن والكائنات السماوية .

ـ٣ـ
مناقشة المصطلحات واستخدامها

كان من العرف المبكر ، فى تاريخ الكتابة النثرية العربية ، أن يبدأ بعض الدارسين دراستهم بالحديث التفصيلى عن الأسماء والمصطلحات المستخدمة . وأسباب ذلك تبدو هى نفسها التى حفزت الدارسين على تجميع المفردات والمعاجم العامة والمتخصصة . وحسب « جون هايوود » :

> « كان العرب فخورين بلغتهم ـ ومن هذه الناحية، كان بعض غير العرب أكثر عروبية من العرب ! كانوا فخورين بثرائها ، فخورين بمميزاتها العديدة التى تصوروا أنها مقصورة عليها ، لكنهم ـ أساسا ـ كانوا فخورين بأنها لغة الله . فهذه اللغة يجب أن تظل نقية ، صافية من التدنيس الأجنبى ، ومن الفساد الناجم عن الجهل والكسل»(١) .

وكان مؤلفو بعض هذه الدراسات المبكرة - في حقيقتهم - فقهاء لغة ومعجميين . فللأصمعي - أحد هؤلاء المؤلفين المبكرين - (كتاب الإبل) الذى يبدأ بالمفردات الدالة على الجَمل ، ويضم الأسماء التى أطلقت عليه فى كل مرحلة من حياته [٢] . وهناك دراستان مشابهتان عن الخيل تحت عنوان (كتاب الخيل) ، كتبهما الأصمعي وغريمه أبو عبيدة [٣] .

ومثل هذه المقدمات والمفردات الخاصة بموضوعات مألوفة - منذ زمن بعيد - لبدو العرب ، كانت ضرورية بالنسبة لعرب المدن وغير العرب المتحولين إلى الإسلام ، على وجه خاص . وكانت المفردات المتعلقة بهذه الأشياء - التى يلم بها العرب تماما - فادحة الثراء . وكان يعتزم أن يقدم أسماء مميزة للأشكال والحالات المختلفة - بصورة طفيفة - للشيء الواحد [٤] . وحيث كان موضع حفاوة عامة ، فقد أضاف الشعراء العرب - بالتأكيد - إلى ثراء اللغة ، من خلال عادتهم فى التفتيش عن الكلمات النادرة وغير المألوفة والأشكال العامية واستخدامها (والحفاظ عليها - بالتالى - وترويجها رواجا كبيراً) .

وحقيقة أن الحب موضوع ذاتى وغير ملموس ، أكثر منه مادى وموضوعى ، تزيد من الحاجة إلى تحديد التعبير ، وتجعله - فى الوقت نفسه - أصعب فى التحقق. وعلى أية حال ، فعلى شاكلة الحالات نفسها التى سبق ذكرها - تقريبا - فإن شعبية الموضوع ، وانشغال الشعراء به ، قد ضمنا تطور مفردات غزيرة له . وكما لاحظنا - فى الفصل السابق - فإن القسم الخاص بتسميات وأنواع الحب قد أصبح جزءا تقليديا فى أكثر الكتب منطقية ونمطية التى تم توليفها عن نظرية الحب . وبرغم أن المعالجة التى توافقت مع هذا الجزء من الأعمال تظل غير متسقة فإن هناك بعض قوائم للمفردات ومناقشات للكلمات تستحق اهتماما خاصا فى الرصد الزمنى لتطور هذا الملمح من نظرية الحب .

وفى الوقت الذى كان فقه اللغة والتأليف المعجمى العربى لايزال - نسبيا - فى طفولته ، قدم الجاحظ مساهمة خالدة فى فهم مصطلحات الحب . ففى كتابه (رسالة فى العشق والنساء) قدم هذا التحديد :

« العشق اسم لما فَضَل عن المقدار الذى اسمه حب . وليس كل حب يسمى عشقاً ، وإنما العشق اسم للفاضل عن ذلك المقدار ، كما أن السَّرف اسم لما زاد على المقدار الذى يسمى جوداً ، والبخل اسم لما نقص عن المقدار الذى يسمى اقتصاداً ، والجبن اسم لما قصَّر عن المقدار الذى يسمى شجاعة » [٥] .

وكثيرا ما تظهر كلمات الجاحظ هذه فى الأعمال المتأخرة عن الحب . وعادة ما يتم إيراد اسمه ، لكن لا أحد يسمى العمل الذى كتب فيه هذا التعريف. ويقدمه ابن الجوزى فى كتابه (ذم الهوى) فى شكل مأثور مع الإسناد المنتهى باسم الجاحظ. ولا ندرى ما إذا كان هو أو أى كاتب آخر قد قرأ (رسالة فى العشق)[٦]. وحتى حينما كانت النصوص المكتوبة متاحة ، فإن هؤلاء الحريصين على التثبت من صحة ومصدر ما اقتبسوه كانوا يفضلون التعويل على الأصل الذى يوفره إسناد الاقتباس ، أو الشاهد المقروء فى كتاب ما . ونتيجة لذلك ، فقد حددوا الرواة بالاسم ، دون عنوان العمل الذى ورد به الاقتباس. ويضم هذا الاقتباس عن الجاحظ - من بين رواته - اسمين لهما وقع خاص: المبرد فقيه اللغة ، و المرزبانى مؤلف (كتاب الرياض) والراوى الشهير لمادة الحب الدنيوى . وقد كتب الجاحظ - أيضا - مناقشة بالغة الرهافة والتفصيل لمعانى واستخدام مصطلحات « الحب » و «الهوى» و«العشق»، و العلاقة بين هذه الحالات ، وكيف تختلف من شخص إلى آخر . وبقدر معرفتى ، فلم يظهر شيء من هذه المناقشة الواردة فى (رسالة القيان) [٧] . فى أى عمل لاحق عن الحب ، كأن أحدا لم يعرف بها . ومن المحتمل أن

هذه المقالة لم تنشر بصورة واسعة ، أو تم النظر إليها باستياء بسبب التهجمات الواردة فيها على الدارسين السنيين المحافظين [٨] .

ومن اللافت أيضا أن وجهة النظر التى قدمها الجاحظ فى (رسالة فى العشق والنساء) من أن مصطلح «العشق» يكمن استخدامه الصحيح ـ فحسب ـ فى الإشارة إلى الحب المشبوب الذى يحس به شخص ما تجاه شخص آخر من الجنس المقابل لا مكان لها فى المناقشات الواردة بالأعمال اللاحقة عن نظرية الحب الدنيوى [٩] ؛ وذلك ما قد يظهر أن (رسالة فى العشق والنساء) لم تكن معروفة من قبل هؤلاء المؤلفين اللاحقين، أو أن وجهة نظر الجاحظ قد تم تجاهلها لأن استخدام هذه الكلمة بمعان أخرى كان قد أصبح من الاستقرار إلى حد أن نظرته لم يعد لها غير القيمة التاريخية، وكان مصيرها الغالب ـ ما إن كتبها ـ هو الإخفاق. وقد أصبح استخدام كلمة «عشق» ـ للإشارة سواء إلى المشاعر الجنسية الغيرية أو المثلية ـ مستقرا حوالى هذا الوقت [١٠]. وبدأ استخدامها بالمعنى الصوفى ـ على يدى عبد الواحد بن زيد الذى توفى عام ٧٩٣ ـ حينما كان الجاحظ شابا، ومن قبل مدرسة البصرة الصوفية. فقد استخدموا كلمة «العشق» بدلا من كلمة «محبة» القرآنية بمعنى «التبادل الحيوى للحب»، أو «التجاذب بين الله والروح» [١١]. ولربما كانت هذه الاستخدامات الجديدة للكلمة هى التى حفزت الجاحظ على كتابة مقالته، برغم أنه لم يقدم أية إشارة إليها. ويقول إن المرء لا يستخدم هذه الكلمة («العشق») فى خطابه عن الآباء والأطفال والجبال والمنازل، أو مع المفاهيم المجردة مثل الشرف [١٢].

والمحاولة الأولى لمناقشة شمولية للمصطلح ـ التى نمتلك دليلا على تاريخها ـ هى تلك الواردة بـ (كتاب الرياض) لأبى عبد الله المرزبانى. وقد لفتت أهميتها من هذا الجانب من نظرية الحب انتباهى أثناء قراءة ملاحظة الحصرى فى (كتاب المصون). فبعد تقديم قائمة لا تقل عن ثمانين كلمة تشير إلى أوصاف الحب وضروبه، ينتهى بملاحظة أن هذه المصطلحات سبق أن قدمها المرزبانى، وإنها تمثل قائمة مختارة ليست على سبيل الحصر [١٣].

وفى (الفهرست) لابن النديم، نقرأ أن (كتاب الرياض) للمرزبانى قد تضمن مناقشة لما قاله فقهاء اللغة وعلماء المعاجم حول أسماء الحب وأجناسه، وأيضا اشتقاقات هذه الكلمات مع أمثلة لاستخدامها مستقاة من شعر المراحل المختلفة [١٤]. ويبدو أن المناقشة كانت الأولى من نوعها فى كتب الحب الدنيوى، وأنها أصبحت نموذجا للمناقشات المماثلة التى نجدها فى أزمنة متأخرة.

وبرغم أن الحصرى ـ فيما يبدو ـ يعيد إنتاج قائمة المرزبانى بأكملها، فإنه لا يدرجها ضمن أية مناقشة منضبطة. فهو يقدمها ـ ببساطة ـ جزءاً من مختارات حول طبيعة الحب، وحول مسألة ما إذا كان يمكن للمحب أن يكتم بلواه أم لا. ويبدو أن قائمة الثمانين كلمة تمثل مقتطفا منفصلا، كان ـ فيما سبق ـ جزءاً من مناقشة حول المصطلح فى (كتاب الرياض)، ذلك الكتاب الوحيد الذى ألفه المرزبانى حول الحب، وتم رصده فى (الفهرست).

ويمثل (روضة العشق) للكسائى (قبل ١٢٣٧/٦٣٥) علامة مميزة صغرى، فيما يتعلق بمناقشة مصطلحات نظرية الحب. فهو العمل الأولى الباقى فى الأدب العربى ـ فى نظرية الحب الدنيوى ـ الذى يقدم مناقشة نموذجية لطبيعة الحب وأسمائه واشتقاقاتها ومعانيها. والكسائى ـ أيضا ـ هو أول من استخدم مثل هذه المناقشة مقدمة لبقية الكتاب. وهو يلزم نفسه بمناقشة عدد من المصطلحات أقل مما أدرجه ابن القيم فيما بعد. فهو يكتفى بأحدعشر اسما ـ فحسب ـ للدرجات المضطردة للحب، ليقدم معنى كل اسم بلغة

التصرفات والعواطف المتنامية للمتيم بالحب . وكما يحدث فى قوائم أخرى من هذا النوع - أيضا - فالعديد من الكلمات تعنى - بالفعل - نوعا خاصا من الشوق للحبيب . وهناك كلمتان - من الإحدى عشرة كلمة - لا توجدان فى قائمة الثمانين كلمة للحصرى (المرزبانى) ، تقدمان مؤشرا ما على ثراء العرب فى موضوع الحب . ويمكن لذلك أن يكون أيضا نوعا من استعراض البراعة ، حيث أشار الكسائى - فى مقدمة الكتاب - إلى أنه قد قرأ الكتب السابقة فى الحب ، وينوى أن يتخطاها فى القيمة وتوازن المحتوى ، وخاصة من خلال منح هذا الفصل الأول المتعلق بطبيعة وأسماء الحب سمت المعالجة الشمولية والمتسقة ، التى ستجعل منه مقدمة مناسبة لبقية الكتاب ، الذى يدور حول «ظروف» المحبين .

والظهور التالى لقائمة الكلمات التى ينسبها الحصرى إلى المزربانى يتبدى فى (منازل الأحباب ومنازه الألباب) لشهاب الدين بن سلمان بن فهد، الذى يتكشف عن قسم صغير لاستعراض المعارف النقلية فى أسماء العشق وصفاتها . ويبدأ القسم بتلك الأسماء التى ذكرها الحصرى فى كتابه ، حيث يتم رصدها هنا. ويعيد المؤلف إنتاج قائمة الحصرى ، ولكنه يستبعد حوالى ربع عدد المصطلحات من الجزء الأخير من القائمة . ومن المحتمل أنه كان قد وقع على مخطوطة محرفة من (كتاب المصون) ، أو أن مخطوطاتنا من (المنازل) هى المحرفة [١٥] .

وتظهر قائمة الحصرى (المزربانى) - من جديد - فى كتاب (الواضح المبين) لموغولطاى Mughultai ، الذى يقول - وقد جعل من ذكر اسم الكاتب والكتاب سياسة له على طول كتابه - إن القائمة مستقاة من (كتاب المصون) [١٦] . وعلى أية حال ، فإنه يقدم القائمة المصغرة نفسها للكلمات [١٧] الموجودة فى (المنازل) ، وليس قائمة الثمانين الموجودة بالفعل فى (كتاب المصون) [١٨] . ويتبع القائمة بإضافات عليها مستمدة من عدة مصادر أخرى ، ويقتبس أكثر النظريات شيوعا عن اشتقاقات كلمات « عشق » و «حب » من المعانى الواقعية ، المرتبطة - فى الأصل - بجذورها .

وتفوق معالجة ابن قيم الجوزية للبعد المعجمى من نظرية الحب - فى (روضة المحبين) - جميع المعالجات السابقة واللاحقة . فمثلما فعل الكسائى (وربما المرزبانى قبله) ، فإنه يخصص الفصول الأولى من كتابه للمصطلح: «فوضعوا له قريباً من ستين اسما»، ذلك ما يقوله وهو يقدم قائمة المصطلحات [١٩] ، وهناك أسماء أكثر ، غير هذه ، تم طرحها ، ولكنها ليست من بين أسمائه . إنها - فحسب - عواقبه ومعايير وجوده ، ولهذا فلم نكلف أنفسنا عناء تقديمها [٢٠] . والمقارنة بين قائمته والقوائم الأخرى ستجعل الأمر يبدو كما لو أن (الواضح) لـ «موغولطاى» قد كتب متأخرا، وأن ابن القيم قد افاد منه فى تأليف قائمته. ومن الممكن إعادة تكوين الخطوات التى سار عليها فى ذلك. فمن قائمة (الواضح)، المنسوبة الى الحصرى والمنسوخة - ربما - عن (المنازل)، حذف ابن القيم بعض الكلمات التى اعتبرها غير مقبولة بوصفها مصطلحات للحب. وأضاف - أيضا - كلمات قليلة تعتبر من أشهر كلمات الحب، يبدو أنها حذفت من قائمة الحصرى (المرزبانى) لأنها من الوضوح إلى حد أنهم أهملوها، وهى بالتحديد «محبة» و «علاقة» و «هوى» و«شوق». وقد أضاف إلى نهاية القائمة سبعة أسماء، قدمها «موغولطاى» إضافات لقائمة الحصرى، مع استثناء واحد، بل كتبها على النظام الذى اتبعه «موغولطاى». وبرغم أنه بدل من وضع كلمات قلائل، ليظهر - فيما يبدو - أهميتها أو ارتباطها بكلمات أخرى من القائمة، فإن الحصاد الأخير يمثل - بصورة أساسية - نسخة محسّنة من قائمة (الواضح) لموغولطاى، وبكارتها كافية لتكشف أصلها، برغم أن اسم موغولطاى لم يرد - أبدا - فى (الروضة).

وثمة سبب آخر لما أعتقده من أن كتاب «موغولطاى» يسبق كتاب ابن القيم ، يكمن فى أن ابن القيم يبدو كأنه يقصد «موغولطاى» حين يقول إن الناس قد جمعت ستين اسما للحب، لكنه ينتقد ـ من بعد ـ هؤلاء الأشخاص غير المحددين لإدراجهم بعض الكلمات التى ليست ـ بالمعنى المباشر ـ «أسماء» للمحبة (٢١). وكان «موغولطاى» ـ فى الحقيقة ـ قد أطلق عليها «أسماء العشق»، وضمت قائمته ستين اسما بالإضافة إلى الإضافات المقترحة من ابن السكيت و أبوهلال و الثعالبى فيما بعدها (٢٢). والمصدر الآخر المحتمل، برغم ضعف احتماليته، أن مؤلف (المنازل) قدم القائمة بوصفها «صفات وأسماء»، وقدم الحصرى نفسه قائمته ذات الثمانين بوصفها أوصاف وضروب العشق(٢٣). ويمكن للمرء ـ تحت هذا التصنيف الواسع ـ أن يدرج، بلا تحفظ ، بعض المصطلحات التى اعترض عليها ابن القيم باعتبارها «عواقب ومعايير وجود» وليست أسماء للحب .

وبخصص ابن القيم الفصل الثانى لمناقشة اشتقاق (أو نظريات اشتقاق) ومعنى كل كلمة فى قائمته . وحينما يحول اهتمامه إلى التحليل البديع لكل كلمة، وهو يصور استخداماتها بمقطوعات من الشعر والقرآن أو المأثورات ، يخبرنا باعتقاده أن بعض هذه المصطلحات التى سمح بالإبقاء عليها ضمن القائمة لا يمكن اعتبارها أسماء للحب . والأصح أن ندعوها أعراضاً أو مظاهر عارضة للحب . وحيث إنه من الصحيح أن أسلافه ـ عدا موغولطاى ـ كانوا من الدقة إلى حد عدم تسمية قوائمهم المتضخمة بـ «أسماء الحب» ، ومع ذلك كانوا قادرين ـ بجمعهم «أسماء» (أو «أنواع») و «صفات» فى مجموعة واحدة كبيرة بلا تمييز تصل إلى ستين أو ثمانين كلمة ـ على أن يطلقوا العنان ـ حتى الحد الأقصى ـ لزهوهم بثراء اللغة العربية .

ويعجب المرء من أن فصلا بمثل هذا الاكتمال عن المصطلح والمعنى لم يكتب فى أى عمل سابق .

فربما لم يكن كتاب المرزبانى أقل شمولية من هذه الناحية ، ولكننا يمكن ـ فحسب ـ أن نحدس بذلك . ولو أنه كان كذلك ، فلقد كان ثمة فترة أربعة قرون فاصلة بينه وبين (روضة المحبين) ، لم يفد خلالها بشكل كامل ـ أى مؤلف من المادة المتاحة فى المعاجم ومجموعات الشعر والأحاديث . ولربما يكمن السبب فى أن أربعين صفحة من المناقشة القوية للاشتقاق والمعنى ـ الممتعة على أية حال ـ لابد أن تكون جزءا من كتاب متين المحتوى والجودة ، نسبيا . وهى حالة (الروضة)، لكن كتبا أخرى قليلة هى التى بلغت هذا المستوى .

وفى الفصل الثالث البالغ القصر من كتابه ، يناقش ابن القيم المسألة الخلافية الخاصة بما إذا كانت الأسماء المختلفة للحب مترادفات أم لا . وهى قد تبدو مسألة لا منطق لإثارتها ، بعدما أوضح الظل الدقيق لمعنى كل كلمة متصلة بالحب أو لإحدى الحالات الشعورية المميزة للحب . وتنتهى المناقشة إلى أن تخرج عن حدود الارتباط بصورة محددة ـ بأية كلمة من تلك التى حددها فى الفصل الثانى . وبدلا من ذلك ، فثمة تلخيص لاثنتين من النظريات الرائجة فى ذلك الحين عن الترادف فى اللغة العربية . تنكر إحدى المدارس وجود الترادف ، لترى أنه إذا ما كانت هناك كلمتان أو اسمان ينطبقان على شىء واحد ، فلابد ـ مع ذلك ـ من وجود اختلاف ما بين الكلمتين ، سواء ما إذا كنا نعرف ما هو هذا الاختلاف أم لا . ويوضح ابن القيم ـ من وجهة نظره ـ أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا فى حالة المؤلف الواحد؛ (فهذا المؤلف سيكون ـ على نحو افتراضى ـ بالغ التدقيق فى استخدام اسم أو مصطلح للدلالة على شىء خاص ، ولن يستخدم الكلمات بصورة قابلة للتبادل أو متضاربة). ويعلق ابن القيم أن النظرية الثانية هى التى تستجيب لواقع أن الترادف ضرورة، حيث يستخدم الأفراد المختلفون مصطلحات

مختلفة لتسمية الشيء الواحد ، ليكتسب كلا المصطلحين قبولا متساويا وسط أعضاء القبيلة الواحدة . وبالعكس - كما يقول - يمكن للأفراد المختلفين أن يطبقوا المصطلح نفسه على أشياء مختلفة محددة ، لتكون النتيجة - في هذه الحالة - هي الجناس . ويوضح أن المترادفات العربية هي أحد نمطين ، الكلمات البسيطة أو المترادفات الخالصة المرتبطة بالشيء المعروف ، إلى حد أن المترادفين يدلان على الشيء نفسه ولكنهما يختلفان في أن كلا منهما يميز صفة مختلفة لهذا الشيء الواحد.

وشروح ابن القيم المكثفة للمصطلح والمعنى أبعد من أن تكون تدريبات مدرسية مملة ، أو خروجا بلاضرورة عن الموضوع من أجل نشر التنميق الأكاديمي . وكما يوضح الأفكار المرتبطة ببعض هذه الكلمات ، نكون - بالفعل - مستغرقين في نظرية وسيكولوجيا الحب . فالأفكار حول طبيعة الحب - على سبيل المثال - تم الكشف عنها خلال مناقشة كلمة «محبة» المشتقة من الجذر «ح ب ب» . ومن بين شروحه يقول أحدها أن المعنى الأصلي كان «النقاء» ، لأن العرب القدماء كانوا يعرفون تعبير «حبب الأسنان» ، («حب» - مثل «محبة» - مشتقة من الجذر «ح ب ب») ؛ وآخر يربطه بفكرة الثبات والمثابرة كما تنطبق على فعل «أحب» ، وثالث يشتقه من «حب» بمعنى الوعاء المتسع الذي يمتلئ حتى الحافة فلا يحتمل أية زيادة ، حيث لا يتسع قلب المحب - على مثل هذا النحو - سوى للمحبوب [٢٤] .

والتأثيرات المتخيلة للحب تتضمنها كلمة «شغف» المشتقة من الفعل «شَغَفَ» بمعنى «يخترق ، أو يؤثر ، أو يدخل الشغاف» . وعلى نحو مشابه ، فقد ذكر أن كلمة «خلابٍ» (من جذر «خ ل ب») تعني «الحب الذي يكتسب وينتزع ، أو يخدع باللسان» ، وسمي كذلك لأنه يصل إلى «خلب» المرء ، وهو غشاء الكبد [٢٥] ، أو الغشاء الموجود بين القلب وتجويف البطن [٢٦] . وهناك كلمات أخرى ذكر أنها مشتقة من الجذر نفسه وتحمل معنى مشابها ، هي «خلاَّب» بمعنى «كاذب ، مخادع» وعادة ما تستخدم صفة للشخص ، و«خُلَّب» بمعنى «البرق أو الغيوم الخادعة أو المحبطة لأنها لا تمطر» .

وحتى دون أية معرفة مباشرة عن محتوى النثر والشعر العربي عن الحب ، فيمكن للمرء أن يتلقى الانطباع المباشر ، عند قراءة قوائم مصطلحات الحب هذه كما تم وصفها ، بأن الحب - وفقا لنظرة العرب - هو السبب الغالب في التعاسة الكثيرة . والنسبة الكبيرة من الكلمات تعبر عن عذاب الحب - الشوق والألم والحزن والأسى والتشتت والمرض - أكثر من مباهجه . وهي تفوق في العدد المصطلحات التي تحمل فكرة الرضاء التام ، والمتعة المبهجة ، أو الفرحة الغامرة .

وتقدم كلمة «شوق» لابن قيم الجوزية المناسبة لمناقشة مختصرة لمسألة أثيرة عن نظرية الحب : هل يقلص التوحد بالحبيب من «الشوق» أم يزيد منه؟ ويقتبس بيتا من الشعر يدعم به كلتا وجهتي النظر ، وينتهي إلى أنه يوجد بالفعل نمطان من الشوق: الأول هو التوق إلى شخص غائب ، إلى حد أن يتم تحديد هذا «الشوق» باعتباره «ارتحال القلب إلى المحبوب» . ومن خلال التعريف ، فهذا النمط من الشوق لا يهدأ إلا حينما يبلغ القلب غايته . والنمط الآخر يتم الإشارة إليه في القصيدة الشهيرة التي تقول إن «الشوق» يصل ذروته في اليوم الذي تنصب فيه خيام قبيلة المحب إلى جوار خيام قبيلة المحبوب ، حيث «الشوق» الذي يوصف بأنه الألم الكاوي للحب وناره المتقدة [٢٧] .

وحقيقة أن بعض المؤلفين قد أجهدوا أنفسهم لتوضيح مصادر اللغة ، واقتباس المعلومات الموثقة عن معنى المصطلحات التي استخدموها ، لا ينقذ النظرية العربية للحب من الفوضى الكبيرة في استخدام هذه المصطلحات . إن أسلوب هذه الكتابات ووضعها ، بالمقارنة مع المسائل الثقافية الأخرى ، قد ساهم في هذه

الفوضى الدلالية . فلقد كانت نظرية الحب موضوعا عـرضـيـا ، ثم تناوله من قبل كـاتب أو ـ فى الحد الأقصى ـ بضعة كتاب من كل جيل . وأصدر كل كاتب كتابا أو كتابين فى الموضوع ؛ كتب لم تتحرر تماما من أسلوب المختارات . ولم يكن الموضوع حكرا مقصورا على أية فرقة أو مدرسة منفردة أو منضبطة مهتمة بالتوصل إلى مجموعة متسقة من الافتراضات والنتائج ، أو توظيف مجموعة متناسقة من المصطلحات. وجاء المؤلفون من جذور مختلفة فى التنشئة، مولعين ـ كالعديد من الدارسين المسلمين ـ بحفظ وسرد عدد متزايد ومختلف من الآراء، تغطى ما يزيد عن ألف عام، ليضيفوا إليها ـ أحيانا ـ بعض آرائهم . هذا الولع بالتجميع، الذى غالبا ما يتم دون تعليق أو تحليل، يفضى إلى ظهور الاستخدامات العديدة المختلفة للمصطلح فى الصفحة الواحدة دون ملاحظة هذه الحقيقة .

ومن بين كل مصطلحات الحب ، ربما كانت كلمة «هوى» موضوع أكثر الاستخدامات تنوعا . وفى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى من (ذم الهوى) لابن الجوزى، تظهر الكلمة بمعنى «رغبة ، شهوة أو شبق» . وهو ما يعنى ردود الفعل والحوافز الغريزية التى تمكن الإنسان من الحياة وإعادة الإنتاج ، ورغبة مستحوذة فى أى شىء ، سواء كانت القوة ، التعلم ، الثروة المادية ، أو إشباع رغبات المرء الجنسية . وفى معظم المقطوعات ، فالمقصود هو الشبق الجنسى غير المكبوح ؛ ولكنه ـ على أية حال ـ نمط «الهوى» الذى اهتم به علماء الدين، تلك الأشواق التى تهدد بأن تغلب العقل وتجر المرء فى أعقابها بعيدا عن الله وطاعة شرائعه . والكلمة محملة بأكثر الدلالات سلبية ، والمستمدة من الأحاديث النبوية والقرآن ، أو التى حملها لها المفسرون . وابتداء بالفصل الخامس والثلاثين ، تظهر كلمة «هوى» فى العديد من المقطوعات المقتبسة التى أعيدت صياغتها نقلا عن مصادر أخرى ، كلمة عن الحب إلى حد ما ، دون المعانى الأخلاقية والسلبية الموجودة فى الفصول السابقة . ذلك هو «هوى» الشعر والأدب الخالص ، الأكثر محدودية فى المعنى ، والمتحرر من أى نزوع إلى لوم من يستشعرونه ، على أسس أخلاقية . ولا مكان هنا لأن يتوافق ابن الجوزى مع إدراك وجود مثل هذا الاختلاف فى النظر والاستخدام . ويبدو أنه يريد أن يلزم القارئ بأن يرى «الهوى» ـ أينما قابله ـ بعين عالم الدين .

فهو لم يوضح الاختلاف بين «الهوى» ـ موضوع فصوله الأربعة والثلاثين الأولى ـ و «العشق» ، موضوع فصوله التالية [٢٨] . ويبدو أنه قد تحاشى أية مقارنة بين المصطلح والآخر . وقد رأينا ـ فيما سبق ـ أن الفصول المكتوبة عن «الهوى» مستقلة تماما عن الأخرى المكتوبة عن «العشق» . وحيث إنه يتبنى التفسير الدينى ، السلبى لـ «الهوى» فى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى ، متجاهلا الاستخدام الأدبى (أو العلمانى) الحيادى أخلاقيا ، للكلمة ، فسيكون من الصعب توضيح العلاقة بين «الهوى» و «العشق» . فالمعنى العلمانى لـ «الهوى» هو وحده الذى يرتبط ـ بصورة واضحة فى المأثور الأدبى ـ بكلمة «عشق» . وعلى العكس من «الهوى» ، فليس لكلمة «عشق» تاريخ استعمالى فى القرآن والحديث ، وتترك منفردة للدلالة على شىء ما يستحق اللوم [٢٩] . ويرى ابن القيم أن «العشق» كلمة أغرم باستخدامها الشعراء المتأخرون [٣٠] ، وقد ظل استخدامها علمانيا خالصا حتى التقطها الصوفيون ليعبروا بها عن حبهم لله، لكن ابن الجوزى يتجاهل ذلك الاستخدام .

وفى المأثور الأدبى ، كثيرا ما يتم استخدام كلمتى «هوى» و «عشق» بصورة تبادلية ، ولربما جاءتا مقترنتين فى التعبير الواحد ، من قبيل «أهل الهوى والعشق» و «التتيم نهاية الهوى وآخر العشق» . وعلى أية حال ، فلـ «الهوى» أيضا ـ فى بعض السياقات ـ معنى أكثر تحديدا . ففى محاولة لمزيد من تحديد درجة الحب المقابلة لكل مصطلح ، قدم الكتاب توصيفات للدرجات

الهابطة (التنازلية) من الحب ، ابتداء بالميل ، والولع ، والرأى الجيد ، وصولا إلى الاستحواذ الأقصى للإحساس بالمحبوب . ويقتبس ابن الجوزى عددا من المخططات تحت عنوان «درجات العشق» . وفيها ، يحتل «الهوى» الدرجة السادسة من ثمانى درجات ، والثانية من سبع ، والثالثة من سبع . وتظهر كلمة «عشق» نفسها ـ هناك ـ بوصفها «درجة من العشق» تدل ـ عادة ـ على مرحلة من الحب أكثر تقدما من «الهوى» بما يتراوح بين درجة إلى ثلاث درجات (٣١) . وفى نظام الكسائى يرد «الهوى» باعتباره الاسم الأخير من أحد عشر اسما لـ «الحب» أو «المحبة» ، ويتم تصنيف كل العشرة الأوائل ـ إذ اعتبروا «أنواعا للجنس» . وذلك يعنى ـ فيما يبدو ـ أن «الحب» مرادف لـ «الهوى» إلى الحد الذى انشغل به الكسائى (٣٢) .

وبرغم أن «الحب» و «المحبة» ـ على ما هو شائع ـ يتم استخدامهما بالتبادل مع «الهوى» و «العشق» اللذين يظهران على أنهما درجة عليا للحب ، فى بعض القوائم ، ولكنهما ليست الدرجة القصوى ، مثل «الهوى» و «العشق» . وبمعنى آخر ، يمكن استخدام «الحب» و «المحبة» على أنهما مصطلحان عامان يشيران إلى ما يعنيه «الحب Love» فى الإنجليزية، كما يعنى «العشق» و «الهوى» فى بعض السياقات . وقد تظهر مصطلحات محددة تشير إلى درجة معتدلة أو أفضل من درجات الحب . وبصورة عامة ، فلقد ساد رأى الجاحظ حول أن كل «عشق» هو «حب» دون أن يكون كل «حب» «عشقا» ، لأن الحب هو المصطلح الواسع ، بينما «العشق» يدل على نوع خاص من الحب .

الهوامش :

(١) روضة المحبين ، ص٢١٧ .

(٢) السابق ، ص٩٤ .

(٣) السابق ، ص٧١ .

(٤) السابق ، ص ٣٧٥ .

(٥) من غير العملى ـ أحيانا ـ وضع حد فاصل بين وظيفة النوادر ـ التى ستتم مناقشتها فى هذا الفصل ـ والمأثورات ؛ فلربما كانت النادرة أو المثل نمطا من المأثورات ، فى الوقت نفسه ، بفضل طريقة النقل . ولهذا ، يؤثر عن سويد ابن سعيد ـ الذى نقل مأثورات شهداء الغرام ، إن لم يخترعها ـ أنه نقل مأثور «زر غباً تزدد حباً» ، الذى تم اقتباسه فى كل مكان باعتباره مثلا .
انظر : G .W . Freytag, **Arabum Proverbia** (Bonn: A . Marcum, 1838), I, 587-88, and Lane, s.v. gh-b-b.

(٦) انظر : L. Kopf, **"Religious Influences on Medieval Arabic Philology,"** Studia Islamica, V (1956), 50-51.

(٧) حاز شعر الحب ـ سواء فى شكل الغزل أو النسيب ـ شعبية كبيرة فى أدب الجاهلية والعصر الأموى . ولايهم كثيرا ـ هنا ـ ما إذا اعتقد المرء ، مع بلاشير أن كلا الشكلين كان مظهراً لتقليد واحد ، أو صدّق ـ مع «جيب» ـ أن الشكلين يفتقران إلى ارتباط واضح .
انظر : Blachère and A. Bausani, EI[2], art. **"Ghazal,"** and H.A.R. Gibb, **Arabic Literature** 2nd ed. rev.; (Oxford: Clarendon Press, 1963), p. 44.

(٨) ثمة تمايز آخر بين كتب من قبيل: **أخبار النساء** ، باهتمامها الزائد الافتعال بما يسرّ الرجال، وأعمال نظرية الحب، المعنية ـ أساسا ـ بما يجعل الناس مؤتلفى الأرواح.

(٩) **روضة المحبين** ، ص ٦٥.

(١٠) **رسالة فى العشق والنساء** ، «مجموعة رسائل»، ص ١٦٥.

(١١) الفصل السادس والسابع.

(١٢) نتيجة لهذا الاتجاه، تم إنتاج كتب الحكايات الروائية أو الخيالية ـ بصورة متزايدة ـ فيما بعد القرن الثالث / التاسع، من قبل أشخاص مجهولين أو مغمورين.

لما الكتاب المرموقون، فقد ترفعوا عن تأليف أو تجميع مثل هذه الحكايات التى اعتبروها لا تناسب سوى الجهال أو التافهين والنساء والأطفال.
انظر : Nabia Abbott, **"A Ninth Century Fragment of the Thousand Nights,"** JNES, VIII (1949), 158.
وحول مكانة الحكاية ـ التخيلية والتاريخية فى (ألف ليلة وليلة)، انظر :
Mia I. Gerhardt, **The Art of Story -Telling** (Leiden: E. J. Brill, 1963), 377 ff.

(١٣) تماما مثل بعض الأعمال المتأخرة عن البديع، التى تبدو تكئة لاقتباس أبيات شعرية أثيرة منفردة.

(١٤) Tazyin, III, 195-98. Earlier, **incorrect versions are in Masāri'** I, 74, and **Rauda**, 196. Cf. Daniel 13 (in the editions of the Bible with separate Apocrypha: The History of Susanna).

(١٥) انظر : الجزء ٣، الفصل الحالى.

(١٦) **روضة المحبين** ، ص ١٧.

(١٧) السابق، ص ٢٥ـ ٢٦ . ويمكن العثور على المقالات التى تدور حول مؤلفي المعاجم، المذكورين فى الاقتباسات: (s.v.) in EI[2] . See also John A. Haywood, **Arabic Lexicography** (2nd ed.; Leiden: E.J. Brill, 1965), passim. See the index, s .v .; عدا ما يتعلق بالفراء، الذى كان ـ بالأساس ـ نحويا من مدرسة الكوفة، ولم يرد ذكره.

(١٨) انظر : Haywood, 42-44, and B. Lewin, EI[2], art. **"Al-Asma'ī. "**.

(١٩) انظر المقدمة، رقم ٦.

(٢٠) **روضة المحبين** ، ص ١٣٩.

(٢١) راجع ما سبق، ص ٧ (من هذا الكتاب) .

(٢٢) راجع الملحق.

(٢٣) هناك اقتباس فى **Tazyin, I, 56** منسوب إلى بعض «الثنويين»، وأعتقد أننى قد قرأت إحالة أو اثنتين إليهم فى أعمال أخرى، غير أنى لست متأكدا.

(٢٤) **مروج الذهب** ، الجزء السادس، ص٣٧٥ ـ ٣٨٦ .

(٢٥) انظر : **Greek into Arabic**, 48-49.

(٢٦) ويضيف فالزر ـ فى أحد الهوامش ـ أن شتيرن قد أخبره بأن تحديد مفهوم الحب (المطروح فى شذرة الحوار) المنسوب إلى أرسطو، موجود أيضا تحت اسم هيبوقراطس فى Hunain b. Ishāq' s **Nawādir al - Falāsifa** (Hebrew version, **Musre ha**-Pilosofim, ed. Löwenthal, 35)، وأيضا فى ثلاثة كتب من بين ما نتناوله هنا، هى: **كتاب الزهرة**، ص ١٧ ، **ومروج الذهب** ، الجزء ٦، ص ٣٧٧ ـ ٣٧٩، حيث ينسب هذا التحديد إلى «طبيب»؛ **وديوان الصبابة** ، ص ١١ ، حيث ينسب إلى بيثاجوراس. ويمكن إضافة أنه يظهر ـ أيضا ـ فى شكل مشابه فى **كتاب المصون** (Chester Beatty, 4990) Folio 17b. وصبابة المعانى (Leiden Or. 1951), Folio 27b- 28a; **Tazyin**, 1,59-60; . وعلى أية حال، فيجب ملاحظة أن ثمة اختلافات مهمة بين الطبعات، وأن طبعات كتاب الزهرة والمروج ـ وهى الأطول والأكثر تفصيلية ـ تشبه مقطعا من نص طبى أكثر من أن تشبه حوارا أرسطيا. **فهى تصنف الحب** باعتباره أعراضا لخلل خطير فى وظائف الأعضاء، يؤثر على المخ والأحاسيس والأنظمة الدورية والهضمية بالجسم.

(٢)

(١) ويمكن استنتاج أنواع موضوع البحث ـ التى يدرجها الكسائي تحت «أحوال المحبين» ـ من محتوى كتابه النمطى تماما بالنسبة لهذه المجموعة : (١) أنواع المحبين (الأنبياء ، والخلفاء، والأصدقاء الحميمين، الظرفاء، أفاضل الناس، والنبلاء) أو ـ بالأحرى ـ رجال هذه التصنيفات الذين اشتهرت قصص حبهم، ووردت تحت هذه العناوين؛ (٢) قصص الحب المصنفة حسب مصير الحب (صرعى الحب، والمجانين)؛ (٣) سلوك المحبين والمحيطين بهم (تذلل المحبين وتكبر المحبوبين، الإخلاص فى الوعود، الشرف والأمانة الرجوليين، الخداع، الشك، الكياسة، الجمع بين المحبين، ونقل رسائلهم).

(٢) ربما استعار الكتاب عن الحب الدنيوى هذا الاستخدام لـ «الحال» من المفردات التقنية للطب، كما هو معتقد عما فعله الصوفيون.
انـــظـــر : Gardet. art. **"Hal,"** EI[2], and Massignon, **Passion**, II,554.

(٣) **كتاب الزهرة**، ص٥.

(٤) These chapter headings (**Zahra**, pp. **alif-jīm**) may be found in French translation in Massignon, **Passion**, I, 171-72, though, as Nykl (**Zahra**, foreword, 6) has pointed out, they are in some cases not very accurate renderings.

(٥) **Zahra**, foreword, 7. Garcia Gomez (**al-Andalus**, XVI [1951], 312) says: "...la realidad es que amba obras. Jenen poquisimo de común: la oriental es sobre todo una antologia de versos aj os sobre el amor, mientras la andaluza es un tratado psicolójico, con sus ribetes de filosofia; aquélla está llena de exquisita afectación y de areminada pedanteria, mientras ést rest ta natural y humana, directa y caliente."

(٦) انظر : رقم (٥)، فيما سبق.

(٧) Garcia Gómez, **al-Andalus**, XVI (1951), 309-323

(٨) تتوافق المقتطفات التالية من **كتاب الزهرة** ـ على سبيل المثال ـ مع التشابهات (المذكورة هنا برقم الصفحة والموضوع) بين **كتاب الموشي وطوق الحمامة**،

التي اقتبسها جارثيا جوميز في مقاله المنشور في **Al-Andalus** السابق ذكره : موضوعات فصلى **كتاب الزهرة** (٤٣و٤٤) عن عدم القدرة على إبقاء الحب سراً مكتوما = ص٣١٥، رقم ٢، ومأثورات شهداء الحب: **كتاب الزهرة** ، ص ٦٦ = ص ٣١٨، رقم ١٦؛ ومأثورات الأشخاص ذوى الجاذبية الطبيعية لبعضهم البعض : **كتاب الزهرة** : ص١٤ = ٣١٥، رقم ٧، وص ٣١٧ ـ ٣١٨ ، رقم ١٥.

أما عن التشابهات بين **كتاب الزهرة وكتاب الموشّى**، فقد أشار جارثيا جوميز إلى أن بعض البديهيات أو الحكم، التي تظهر في شكل عناوين للفصول، فى **كتاب الزهرة**، تظهر ـ أيضا ـ فى **كتاب الموشى** باعتبارها أقوالاً يحفرها الظرفاء على الخواتم المنقوشة. ويسأل عن الكتاب الذى كان المصدر الأصلى.

انظر **al-Andalus, XVI (1951), 322-23; K. al-Muwashsha,** ed Brünnow, 164. ويبدو لى أن ابن دواد قد اخترعها (أو بعضا منها)، لأنه كان قد سُئل عن إحداها فى محاورة نقلها **كتاب المصون** Leiden Or. 1951, Folio 50b. ومن المحتمل أن الرجلين كانا عارفين بذلك، ذلك أن صديق ابن داود «نفطويه» قد نقل ذلك صراحة ـ فى **كتاب الموشّى**. ويبدو أنهما كانا عضوين فى « جماعة تفضيلية»، تعتبر نفسها من الظرفاء M.F. Ghazi ("Un group social: 'les Raffinés [Zurafa']'," **Studia Islamica**, XI [1959] 39-71) تقدم مثل الظرفاء (وخاصة ص٤٥و ٦٣)، على نحو يبدو معه من المستحيل استبعاد ابن داود من عضويتها. أضف إلى ذلك حقيقة أنه يعبر عن «الظريف» فى **كتاب الزهرة**، وخاصة فى مناقشته ـ فى المقدمة ـ لنمط الشخص المنجذب إلى «الهوى»، بمعنى الحب العذرى، وفى عنوان الفصل الثامن «من يكون ظريفا يجب أن يكون طاهرا». إلا أن «غازى» ـ فيما يبدو ـ يمضى فى طريقه ليتحاشى ذكر ابن داود، موضحا أنه يتبع «جارثيا جوميز» فى النظر إلى ابن داود بوصفه رجلا يختلف ـ كليا فى النظر والمزاج ـ عن الوشّاء والظرفاء. ويبدو أن هذا التفسير ينبع من القبول غير النقدى بتصوير «ماسينيون» لابن داود (**Passion, 160-82**) ، الذى يفتقر إلى التوازن. فقد كان «ماسينيون» يبحث عن مفاتيح سر معارضة ابن داود للحلاج الصوفى، ويبدو أنه لم يصل أبدا إلى التأكد مما إذا كانت أسبابا مذهبية نتيجة لتصوره عن الحب الإنسانى، أو نتيجة لتصادم الشخصيات. وفى محاولة لتوضيح الاختلاف العميق بين الشخصيتين، يقدم «ماسينيون» صورة مبالغا فيها لابن داود، باعتباره شخصا نكدا، متخنثا، مفرط الحساسية. وينتقى نادرتين ـ فحسب ـ عنه ليصور بهما شخصيته، إحداهما من طفولته المبكرة، ويعتبرها نبوءة عن شخصيته فى الكبر، وأخرى (عن المصداقية المشكوك فيها) من صباه ـ على الأرجح، تقدم الكثير عن النرجسية الحمقاء لراوى الحكايات، صديقه ابن جامع بأكثر مما تقدم عن ابن داود. وقراءة التفصيل الكلى لابن داود فى **تاريخ بغداد** والنوادر المبعثرة عنه فى **المصارع وكتاب المصون**، تقدم صورة أكثر توازنا عنه رجلا محترما بين الرجال، وشخصاً شعبيا وأحد الدارسين الظرفاء.

(٩) على سبيل المثال، ففى بعض حالات خيانة المحبوب، لا يعتبر سُلُو أو نسيان المحبوب الطريق الكريم الوحيد للفعل أمام الحب (كما يحدث فى **الطوق وكتاب الموش** . item No. 20 ‏[al-Andalus, XVI (1951), 319] بل هما ـ على العكس ـ «مسموح بهما» أو «لا لوم عليهما». وهنا يتشابه **كتاب الزهرة** (ص ١٥٥) مع الفقرات الافتتاحية لفصل «السلو» فى **الطوق**، حيث تمت مناقشة هذه الحالة.

(١٠) انظر: Von Grunebaum, **"Avicenna's Risâla fî l-Isq and Courtly Love,"** JNES XI (1952), 233-38.

وثمة شاهد آخر من المادة الأدبية عن الحب ، التى مرت من الشرق الإسلامى وشمال أفريقيا إلى إسبانيا، ألاحظ أن ابن خير الإشبيلى (٥٠٢ ر ١١٠٨ ـ ٥٧٥ ر ١١٧٩) قد سجل ـ وهو يدرس على المعلمين المسلمين الإسبان ـ الكتب التالية: (١) **اعتلال القلوب للخرائطى**، (٢) **أخبار نفطويه** (صديق ابن داود والوشاء والمرزبانى) ، (٣) **كتاب الأدب** للحصرى (ولم يذكر **كتاب المصون**). وقد احتوى الثانى والثالث مادة قليلة عن الحب ـ وهو نوع من التخمين منى فيما يتعلق ـ فحسب ـ بالثانى، الذى لا نمتلك منه طبعة باقية، حسب علمى. ولو أن ابن خير قد درس هذه الكتب فى مدّة تتراوح بين خمسين إلى ستين سنة، بعد وفاة ابن حزم، مع المعلمين الإسبان، فسيكون من الأرجح ـ إذن ـ أن تكون هذه الكتب معروفة هناك فى زمن ابن حزم .

(Ibn Khair, **Fihrist**, ed. F. Codera and J. Ribera Tarrago [**"Biblioteca arabico-hispana**," Vol. IX-X; Saragossa, 1893-95], pp. 408, 398 and 380, respectively.)

(١١) **الفهرست**، ص ١٣٣.

(١٢) راجع ما سبق.

(١٣) **كتاب عقلاء المجانين** ، ص ١٦ ـ ٣٧.

(١٤) عناوين فصول **اعتلال القلـوب** ، كما تظهر فى the Bursa MS Ulu Cami 1535 قدمها «فاديت» : J.C. Vadet **"Littérature courtoise et transmis sion du hadit,"** Arabica, VII (1960), 157-59. وعلى أية حال، فقد تم حذف بعض عناوين الفصول، وانقسم أحد العناوين على نحو خاطئ. وبالفعل، يضم المخطوط ٥٧ فصلا. ولا يقدم «فاديت» عنوان الفصل كاملا فى جميع الحالات، لكننى لن أحاول تقديمها هنا. والعناوين المدرجة عنده باعتبارها فصلى ٨و ٩ يجب أن تكون فصلا واحدا، فصل ٨. وفيما بين فصلى ٤٨و٤٩ ، يجب أن يدرج فصل بعنوان: «فى ذكر الغيرة على النساء»؛ وفيما بين فصلى ٥٢و٥٣ فصل آخر بعنوان : «فى ذكر أحلام أهل الهوى المسرفين على أنفسهم»؛ وفيما بين فصلى ٥٥ و٥٦ فصل بعنوان: «من قال لا برء للهوى بعد تمكنه». وبعد تنفيذ هذه الإضافات والتصحيحات، يتوجب إعادة ترقيم الفصول.

والفصل ٤٤ فى قائمة «فاديت» (٤٣ فى المخطوط)، الذى يقدمه «عنواناً قابلاً للقراءة»، يتبدى ـ فى فحص كل من المخطوط والميكروفيلم الموجود بحوزتى ـ مقروءا بصورة واضحة تماما: «التحفظ من سبب يوجب الغدر». والفصل ٥٢، والمرقم على نحو صحيح، وإن تم ترتيبه فى القائمة على نحو مستغلق، يقرأ بوضوح : «فى ذكر أمانى أهل الهوى المسرفين على أنفسهم».

ويقرأ «فاديت» الفصل الرابع (المرقم على نحو صحيح) بصورة خاطئة : «فى ذكر من جعل الله فى قلبه وأعطى»، الذى لا يجد له أى معنى (١٥٩، ملاحظة ١) بلغة محتوى الفصل، الذى يتخذه ـ لهذا السبب ـ دليلا على رأيه فى أن مخطوط بورصة كان ضحية سوء المعاملة الفظة من أحد الناسخين. وبالفعل، فالكلمة التالية لكلمة «قلبه» هى ـ بوضوح ـ «واعظاً»، التى تناسب السياق. ويمكن العثور على هذا الفصل ـ مقتبسا بدون تغيير تقريبا ـ فى **ذم الهوى** ، باعتباره الفصل التاسع: **«فى ذكر الواعظ من القلب»**.

(١٥) من الصعب ـ الآن ـ أن نكون أكثر تحديدا من ذلك. **فاعتلال القلوب** ليس عملا طويلا، وهو يضم مختارات متنافرة ـ إلى الحد الأقصى ـ من المادة، تم تجميعها ـ ببساطة ـ تحت عناوين الفصول. ولهذا، فمن الصعب تمييز توجهاتها، وخاصة مع المعرفة القليلة ـ نسبيا ـ عن المؤلف والأوساط التى تحرك فيها. ولم يستطع فاديت (فى **Arabica, VII, 1960**) أن يكون ـ بدوره ـ محددا فى توصيف الكتاب. ويلفت الانتباه إلى الالتباسات فيما بين «صوفية الحب» و«الحب الصوفى» التى تتبدى فى أعمال من قبيل **اعتلال القلوب** ، الذى يميل إلى الاتجاه الحنبلى للصرامة الأخلاقية والورع الدينى. انظر: (Vadet,pp. 160-61)

(١٦) ومن الناحية الأخرى، فيمكن العثور على مأثورات **فى ذم الهوى،** تحمل إما اسم الخرائطى أو السراج ، دون أن تظهر فى كتب أى منهما. وذلك لا يعنى ـ بالضرورة ـ أن طبعاتنا الحالية من الكتابين منقوصة؛ ويمكن أن يعنى ـ أيضا ـ أن لدى ابن الجوزى نوادر وأحاديث إضافية من مصادر أخرى، اعتمادا على هذين المؤلفين، سواء كانت شفاهية أو مكتوبة.

(١٧) Vadet, **Arabica,** VII (1960) 159.

(١٨) انظر المرجع السابق، ص ١٥٨ . وألاحظ أن الخرائطى قد استخدم الإسناد الكامل فى كتابه **مكارم الأخلاق** (القاهرة: المطبعة السلفية ، ١٣٥٠ هـ ١٩٣١) وكتابه **مساوئ الأخلاق** (دمشق: مخطوط الظاهرية، ص ٧٩).

(١٩) مناقشة أخرى لـ«الصراع ضد اليهود» ترد فى الجزء ٣، الفصل ١.

(٢٠) **I ' tilāl al-Qulūb** (MS Bursa, Ulu Cami 1535), folios 85b-87b.

(٢١) برغم أن القصص الواردة فى **الطوق** من المفترض أن تقدم أحداثا فعلية، ما عدا التغييرات فى الأسماء فى بعض الحالات، فإن بعضها قد يكون ـ بالفعل ـ قصصا قديمة أعيدت صياغتها وموقعها لتحدث فى أندلس ابن حزم . قارن القصة الواردة بـ **الروضـة** (ص٤٥٥ ـ ٤٥٦) عن اليهودية الورعة مع القصة المشابهة تماما، فى الفصل الأخير من **الطوق** عن الشاب الذى أحرق إصبعه حتى لا يستسلم للغواية.

(٢٢) Garcia Gómez, **al-Andalus,** XVI (1951), 310-11.

(٢٣) The metaphor is that of Garcia Gómez, al-Andalus, XVI (1951), 312.

(٢٤) فعلا، لم يكن ذلك رأى ابن داود . فهو يقرر ـ فحسب ـ هذا الرأى مع آراء أخرى عدة، بقوله: «يزعم أحد الفلاسفة أن..«قارن **طوق الحمامة،** ص١٤، ١٥ ، **بكتاب الزهرة** ، ص١٥. ويبدو هذا الاقتباس ـ **فى كتاب الزهرة** ـ انعكاساً لخطبة أرسطوفانيس فى **المأدبة** . انظر: W. R. M. Lamb (tr.) Plato: Lysis, **Symposium,** Gorgias ("Loeb Classical Library,"No. 166; Cambridge: Harvard University Press, reprinted 1961), 133-45.

(٣)

(١) Haywood, 10.

(٢) In **Texte zur arabischen Lexicographie**, ed. August Haffner (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1905), 66-157.

(٣) **Al-Asma 'ī, Das Kitâb al-Chail,** ed. August Haffner, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Wien, Phil,-hist. classe, Vol0132 (1895), No. 10.Abū "Ubaida, **Kitāb al-Khail** (Hyderabad: **Dā 'irat al-Ma 'ārif al-'Uthmāniya,** 1358/1939. On Abū 'Ubaida see the article (s.v.) by H. A. R. Gibb in EI[2] and Haywood, index. **Les livres des chevaux,** ed Giorgio Levi della Vida (Leiden: E. J. Brill, 1928).

(٤) يرجع ذلك ـ فى بعض الحيان ـ إلى رؤيته للعالم المبعثرة الأجزاء، وعادته فى رؤية كل شىء ـ وفق منظوره ـ بوصفه كينونة فردية بالأساس، بدلا من اعتباره نموذجا لطبقة من الأشياء. ويرجع رابين (Chaim Rabin (EI[2]art. ' Arabiyya" هذا الثراء فى المفردات إلى قوة الملاحظة عند البدو، والحيوية الشعرية، و ـ ربما ـ المزج العامى.

(٥) انظر: R. fi'l- 'Ishq wa' n-Nisā', Mājmu' at Rāsa' il, 161-62.

(٦) النص الذى أورده ابن الجوزى (**ذم الهوى،** ص٢٩٥) لمفهوم الجاحظ يختلف قليلا فى صياغته عما ورد فى ، **رسالة** ... أما النص الذى أورده ابن القيم، وما أورده محمود بن سلمان بن فهد، فيقترب كثيرا من نص **رسالة....** (See **Rauda,** 138, and **Manāzil** (Aya Sofya 4307), Folio 8b.) ويبدو أن نص ابن الجوزى منقول شفاهيا، فى إحدى المناسبات التى شهد المبرد الراوى الأول فى الإسناد.

(٧) «**R. al-Qiyān**», Thalāth Rasā' il 67-70. French translation by Pellat, **Arabica,** X (1963), 138-41.

(٨) انظر الجزء ٣، الفصل ١١.

(٩) لم ألتق ـ حتى الآن ـ سوى بإشارة عابرة (**الواضح،** ص٥٢) إلى حقيقة أن أبا هلال العسكرى (d.395/1005; GAL, G. I, 126; S. I, 193-94) يقول فـــى **كتـاب التلخيص** إن «العشق لا يكون إلا للنساء خاصة». وهذا الكتاب قاموس، وليس كتابا عن الحب، ولا يناقش «موغولطاى» ـ من بعد ـ هذه الفكرة.

(١٠) تتضمن قصة «استشهاد» ابن داود ـ على الأقل ـ أن الكلمة قد استخدمت على هذا النحو فى الجيل التالى للجاحظ، ذلك أن الفعل «عشق» قد استخدم فى الحديث المنسوب إلى النبى :«من عشق..» ، الذى روى أن ابن داود قد أورده مع الإحالة إلى حدة عاطفته نحو رجل، هو صديقه جامع. ولم أبذل ـ حتى الآن ـ جهدا خاصا لتقصى مثل هذا الاستخدام فى تاريخ أقدم.

(١١) Massignon, **Opera Minora**, II, 246-47.

(١٢) فى «رسالة القيان» ، ص٦٩, (140 ,[1963] Pellat, **Arabica**, X =) ، يبدو أنه غيَّر رأيه قليلا، وأقر بأن كلمة «العشق» يمكن أن تستخدم بالإشارة إلى مشاعر رجل تجاه رجل، مشترطا وجود عنصر الشوق. ويقول ـ بصورة محددة ـ إنه يمكن استخدام كلمة «حب» بالإشارة إلى حب المؤمن لله وحب الله للمؤمن .

(١٣) **كتاب المصون** ، فوليو، ص٢٩أ ـ ٢٩ ب.

(١٤) **الفهرست**، ص ١٣٣.

(١٥) يطرح هذا السؤال نفسه انطلاقا من المخطوطات الأربع لـ **المنازل** المتاحة لى الآن. فثلاث منها تتضمن اثنين وستين اسما وصفة (Leiden Or. 1069, folio 16a-16b; Aya Sofya 4307, folio 8b; Top Kapi Saray, Ahmet III 2471, folio 13a) ، ويتضمن أحدها واحدا وستين(Leiden Or. 798, 12b-13a) . ومن بين الكلمات المفقودة من الثمانين الأصلية، سقط ستة عشر اسما فى مجموعتين من ثمانية أسماء، ليفضى ذلك إلى أن يعتقد المرء أن الناسخ قد قفز سطرين يضم كل منهما ثمانى كلمات. وهو أمر يسير فى صفحة متخمة بالكلمات بلا نظام أو معنى يفرض التزامه.

(١٦) **الواضح** ، ص ٥١ ـ ٥٢.

(١٧) هناك ستون كلمة فى قائمة «موغولطاى» موجودة فى طبعة «سبايز Spies» التى تستند على مخطوطى استانبول. والكلمتان المفقودتان ـ الموجودتان فى نص **المنازل** ـ يمكن اعتبارهما من أخطاء الناسخ.

(١٨) وحيث إن «موغولطاى» كثيرا ما اقتبس من **المنازل**فى **الواضح** ، فيبدو أنه قد نقل القائمة من **المنازل** ، لا ـ بصورة مباشرة ـ من **كتاب المصون** .

(١٩) فهو يقدم ـ فعليا ـ تسعة وأربعين مصطلحا فى القائمة ، (Tübingen, Ma VI 217, folio 8a-8b; Chester Beatty, 3832, Folio 8a-8b أو خمسين (Lebanese MS, privately owned, used by the editor of the **Rauda** in preparing the printed text. See **Rauda,** text pages jīm-dāl and 14).

(٢٠) **روضة المحبين** ، ص ١٤.

(٢١) السابق، ص ١٤.

(٢٢) **واضح المبين** ، ص ٥١ ـ ٥٢.

(٢٣) **Manazil** (Leiden Or. 1069) folio 16a. **K.** al-Masūn (Leiden Or. 1951), folio 29a.

(٢٤) **روضة المحبين** ، ص ١٥ ـ ١٦.

(٢٥) انظر «لين»، فى هذا المعنى. وكان الكبد يعتبر مصدر المشاعر المرهفة، والهوى، أو الحب. انظر: الاقتباسات العديدة فى **Wörterbuch der klassischen arabischen Sprache**, ed. J. Kraemer and **H. Gätje**, s.v. k-b-d (**Weisbaden**: Otto Harrassowitz, 1957) and also A. Merx, **"Le rôle du foie dans la littérature des peuples sémitiques,"** Floril. M. de Vogüé (Paris: Imprimerie Nationale, 1909), 427-44.

(٢٦) قدم ابن القيم هذا التحديد (**روضة**، ص ٣٠)، الذى يجىء ـ ربما ـ من «خلق الإنسان» للأصمعى، حيث يرد التحديد نفسه فى ص ٢١٨.

(٢٧) **روضة المحبين** ، ص ٢٩ . ولا يشير إلى الدلالة الصوفية للكلمة.

(٢٨) لا توضح المقارنة بين التحديدات المعيارية ـ التى قدمها ابن الجوزى لـ«الهوى» فى **ذم الهوى** ص ١٢ ، ولـ «العشق» ص ٢٩٣) ـ أى اختلاف. ففى حالة «الهوى»، قيل إنه طبيعة الإنسان الذى ينجذب تجاه ما يلائمه ، بينما «النفس» ـ فى حالة «العشق» ـ هى التى تنجذب بقوة تجاه «الصورة» التى تلائم طبيعتها، وحالما تقوى فكرته، تتخيل «النفس» الوصول إليه وتهفو له، ومن الانشغال الشديد للذهن يبدأ المرض.
(Goldziher, in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, LXIX [1915], 196, once translated "sūra" in a similar context as "gestalt")

(٢٩) جاءت الجملة التى لم تستخدم أبدا فى القرآن أو المأثورات من ابن القيم (**روضة** ، ص ٢٥). والاستثناء الوحيد الذى يذكره ـ مأثورات شهداء الحب ـ لا يأخذه بعين الاعتبار، حيث ينفى صحته.

(٣٠) **روضة المحبين**، ص ، ٢٥ .

(٣١) **ذم الهوى** ، ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤.

(٣٢) انظر : Top Kapi Saray, Ahmet III 2373, folios 5b 18b.

فن بديع الزمان الهمذانى
وقصص البيكاريسك *

جيمس توماس مونرو

١ ـ مقدمة

تشمل التأثيرات العربية على الآداب الأوروبية فيما قبل عصر النهضة، بشكل عام، أعمالا يمكن تصنيفها فى فئتين رئيسيتين:

١ ـ حكايات مستقلة، ومجموعات، وأعمال أخرى من القصص النثرى الذى تمت ترجمته من العربية إلى اللاتينية أو القشتالية، خاصة فى إسبانيا. ولقد كان لتلك الترجمات أثرها الذى لا ينكر فى تطور الأدب الأوروبى، وقد تجمعت دلائل موثقة، لا جدال فيها، على هذا التأثير منذ بداية القرن التاسع عشر.

وعندما تكون هناك نصوص أصلية عربية، وترجمات أوروبية، ثم أعمال مقلدة أو اقتباسات مستمدة من تلك الترجمات، كما فى حالة كتاب (النظام الإكليريكى) Disciplina Clericalis فإنّ التأثير العربى يتضح بجلاء، ولا يستطيع أىّ مؤرخ محترم للأدب أن يجازف بتجاهله[1].

ولذلك فلن أتوقف طويلا عند هذه الطائفة من الأعمال، وإنما أشير فقط إلى أنها كانت بمثابة المواد مقابل «الأبنية»، أو بالأحرى «أنواعا أدبية» استعيرت من العربية ثم أعيدت صياغتها مرة أخرى فى شكل مؤلفات جديدة وأصلية بواسطة كتّاب غربيين، لعل أشهرهم، كان، دانتى[2].

٢ ـ وتنشأ مشكلة أكثر تحديا عند الادعاء بوجود تأثير أجناس أدبية كاملة. وهنا، لابد لنا من أن نذكر أربع فرضيات برزت فى العصر الحديث:

* ترجمة: أنسية أبو النصر ، باحثة مصرية.
الصفحات المقبلة تعتمد على بحث قدم فى المؤتمر الأول للحضارة الإسلامية والمجتمع العربى الحديث، أقيم تحت رعاية مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط بالجامعة الأمريكية ببيروت (٥ ـ ١٠ مايو ١٩٨٠) وقد عرضت جوانب منه فيما بعد فى معاهد بمدريد وبيركلى وهافرفورد وواشنطن.

(أ) هل أثرت المقامة بوصفها نوعاً أدبياً في تطور قصص البيكاريسك (الشطّار) الإسبانى (ومن ثم فى القصص الأوروبى بأكمله)؟ (٣)

(ب) هل تدين فكرة «الحب الغزلى» Courtly Love البروڤانسى بنشأتها إلى الغزل العربى؟ (٤)

(جـ) هل استمد الشعر الملحمى الإسبانى من التراث البطولى للعرب؟ (٥)

(د) هل يدين التصوف الإسبانى، خاصة سانت جون أوف ذاكروس Saint John of the Cross بالفضل إلى المفاهيم الشاذلية وطريقة ابن عبّاد الروندى؟ (٦).

وبرغم وجود تماثلات نوعية مذهلة بين الأعمال الأدبية العربية والأعمال الأوروبية فى هذه الطائفة الأخيرة، لم يظهر دليل قاطع على وجود علاقة وراثية (genetic) بين الاثنين. وعلى ذلك فإننا، فى حالة الفرضيات الأربع السابقة، بصدد قضايا علمية جدلية بدرجة كبيرة، لم تحسم بعد. فوق ذلك، فإنّ الدارسين الذين استنبطوا هذه الفرضيات أو رفضوها أو قبلوها، بشكل عام، لم يتدربوا داخل سياق النقد الأدبى. بتعبير آخر، فمن بين الحجج التى تقدم سواء بالقبول أو بالرفض، تحتل العوامل الاجتماعية والتاريخية والبيوجرافية والثقافية العامة مكانة الصدارة، بينما تتوارى فى خلفية المناقشة المعايير الأدبية البحت، خاصة ما يتصل منها بالمبنى والمعنى، وبالتقليد والابتداع، إن لم يتم إغفال هذه المعايير كلية.

لذلك فقد عزمت، فى الصفحات التالية، أن أحيل المسائل التاريخية والثقافية ــ الاجتماعية إلى خلفية الجدلية التى سأقيمها، بأمل أن يلقى هذا الأسلوب من المعالجة ضوءا جديدا على موضوعنا. مع ذلك فسوف أسوق فى البداية هذه الكلمات المقتبسة عن ج.إ.فون جرونباوم G.E.Von Grunebaum، الذى لم يكن فقط دارسًا لا يكل للإسلام فى تاريخ الاستشراق الأوروبى، وإنما كان أيضا ناقدا نزيها للأدب العربى:

«عند التسليم بأن المؤثرات العربية كانت سببا فى نشأة ظاهرة فى الثقافة الغربية فى الفترة التى نحن بصددها، غالبا ما نغفل التفكير فيما تعنيه فكرة أن الشرق والغرب فى العصور الوسيطة قد نشآ من أصل واحد بدرجة كبيرة (...). ولن يتم تقييم التفاعل بين الشرق والغرب فى العصور الوسيطة تقييما سليما، ما لم يتم تبين وحدتها الثقافية الأساسية وأخذها فى الاعتبار.

إنّ تلك القرابة الجوهرية بين الشرق والغرب هى التى يمكن أن تفسر قبول أوروبا للفكر العربى، كما تفسر ما حدث فى الغرب من نموٍ لأفكار ومواقف يتضح من النظرة الأولى ما هناك من تشابه بينها وبين نظائرها فى الشرق، مما لا يمكن أن يعزى إلى الاقتراض وحده»(٧).

وسوف تنصب ملاحظاتى على مسألة العلاقة بين المقامة بما هى نوع أدبى والبيكاريسك الأوروبى، غير أن منهجى والنتائج التى توصلت إليها قد يطرحان أساليب جديدة لمعالجة الفرضيات الثلاث، لم تناقش هنا.

لقد نمت المقامة العربية فى السابق من الهند وحتى إسبانيا، وانتشرت أخيرا لتتعدى نطاق الأدب الذى تولدت عنه، إلى الآداب الفارسية السريانية والعبرية، حتى تأصلت وازدهرت فى الأخيرة لينتج منها روائع عديدة.

ومع هذا الانتشار غير العادى داخل البلاد التى سادها الإسلام، يدهش المرء إذ يكتشف أنّ هذا النوع الأدبى قد عانى من إهمال أكاديمى ملحوظ فى العصر الحديث. وأحدث مادة ببليوجرافية متاحة للطالب هى، باستثناء حالات نادرة، فقرات ذات طابع مدرسى صريح. ومع أن تلك الفقرات تعد من الأدوات التى لا يمكن الاستغناء عنها، فهى غير كافية لمسيرة النقد الأدبى. وهكذا، ومع وجود نظريات حول نشأة المقامة، ودراسات عن خلفيتها ومصادرها، وكذلك ترجمات لا بأس بها لبعض الأعمال، فإنه يبدو أن قليلين من الكتاب هم الذين توقفوا ليسألوا أنفسهم: ما المقامة؟ ما معناها؟ وما الذى تمثله داخل النطاق الأوسع للأدب العربى؟

إنّ المقامات الكلاسيكية للهمذانى والحريرى، إذا نظر إليها من ناحية الجنس الأدبى، تقع ضمن طائفة عريضة من الأدب العالمى الذى يمكن وصفه بالقصص «المعارض للبطولة» Anti-heroic أو قصص البيكاريسك Picaresque. ولعل أقرب نظير لها هو ما نجده فى الرواية الرومانية، وخاصة فى (ساتيريكون) Satyricon لبترونياس Petronius و(الحمار الذهبى) Golden Ass لأبوليوس Apuleius، وكذلك فى تراث البيكاريسك الإسبانى، ومن نماذجه القصصية الأولى تلك الأعمال من العصر الذهبى مثل (لازاريللو دى تورميز) Lozarillo de Tormes (مجهول المؤلف)، و(جوزمان دى ألفاراش) Guzman de Alfarache من تأليف ماتيو أليمان Mateo Alemán، و(فيدا دل بسكون) Vida del Buscón لفرانسيسكو دى كيفيدو Francisco de Quevedo. ويجب أن نضيف إلى هذه المجموعة الإسبانية عملا مهما من الأعمال التى صدرت فى العصور الوسيطة، وهو عمل لا ينظر إليه عادة على أنه من أدب البيكاريسك، ولكنه، وللسبب نفسه، أكثر شبها بالمقامات؛ هذا العمل هو (كتاب الحب الجميل) Libro de buen amor من تأليف جوان روى Juan Ruiz.

لقد بذل دارسو العصرين الكلاسيكى والرومانى، ومؤرخو الأدب الروائى الأوروبى، جهوداً مضنية فى دراسة طبيعة أدب البيكاريسك فى أوروبا، ووضعوا العديد من الببليوجرافيات الرائعة حول هذا الموضوع(٨). وفى حين أن هؤلاء الدارسين قد برهنوا على وعيهم بوجود المقامة العربية، بل أحيانا على اتصالها الوثيق بدراساتهم الخاصة، وأفردوا صفحات مثيرة للفرع المكتوب باللغات السامية من هذا النوع الأدبى(٩)؛ إلا أن قليلين من دارسى المقامة العربية هم الذين ألقوا بالا إلى ما ظل يكتبه زملاؤهم من الدارسين فى المجالات الأخرى طوال السنوات الخمسين الماضية(١٠).

إن الدراسات المتعلقة بالمقامة لم تزل فى المراحل التمهيدية من الناحية الفنية. فعلاوة على ندرة المؤلفات النقدية للنصوص الرئيسية، فإن بعض الأعمال مازالت فى شكل المخطوطة(١١). وهكذا، وفى حين أنه لن يكون ممكنا، لفترة طويلة مقبلة، وضع تاريخ شامل لهذا النوع الأدبى، وعلى التحليل النقدى أن يسير قدما دون طموح إلى الدقة المنشودة من الناحية الفيلولوجية، إلا أن القيام بدراسة مبدئية لهذا النوع الأدبى ومعناه، من وجهة نظر أدبية، قد يكون ذا قيمة كبرى باعتباره مهمة جريئة غير عادية، يمكن أن تساعد عالم فقه اللغة فى بحثه عن معايير كتابية فعالة.

إن هدفى المباشر هو أن أعيد، من منظور مقارن، دراسة مقامات الهمذانى، منشئ الفرع العربى من هذا النوع الأدبى، باستخدام الطبعة المتاحة، برغم ما قد يشوبها من أخطاء، مع توضيح الأفكار التى تضمنتها أبحاث حول أنواع أدبية مماثلة فى آداب أخرى. وآمل أن يكون صدور المؤلف النقدى عن مقامات الهمذانى للبروفيسور بيير أ. ماكاى P.A.Mackay، عونا للدارسين فى المستقبل، وأن يزودهم بالوسائل اللازمة لتصحيح أية نقائص قد تكون حدثت نتيجة للقراءات الخاطئة. فى الوقت نفسه، ومع علمى بأن دارس الآداب العربية سوف

يتعلم الكثير فى حقل دراسته من خلال المنهج المقارن الذى أنوى اتباعه، إلا أنه لا ينبغى اعتبار وجهة نظرى هى الطريق الوحيدة المؤدية إلى المعرفة أو الفهم. إنّ الأدب المقارن، إذا كان يبغى تحقيق هدفه فى أن يصبح «شعر» القرن الحادى والعشرين، عليه أن يستوعب، داخل أبنيته النظرية، التراث غير الغربى المهمل حتى الآن، لكى يتخلص من نزعة الانحياز إلى الأدب الغربى التى تسوده حاليا[١٢]. وما لم يتم ذلك فإن الأدب المقارن محكوم عليه بأن يظل حبيس الجمود، أو على أقل تقدير محدود المجال، وتبطل أية دعاوى له بالعالمية. وفى هذا الصدد، فإن ذلك الحقل الغنى من الأدب الصرف المكتوب بالعربية، يمكن أن يسهم بالكثير من أجل الوصول إلى فهم أكثر اتساعا وعمقا للأدب العالمى.

وكما رأينا؛ فقد ظهر رأى يقول بأن المقامة العربية هى أصل نشأة تراث البيكاريسك الإسبانى، والاعتراض الرئيسى على هذه الفرضية، هو أنه لم تكتشف أبدا الوسائل التى تم بها هذا الانتقال.

وإذا ما نظرنا إلى الطرف الآخر من الميزان الكرونولوجى، وجدنا أن هناك أيضا نظرية تقول بأن المقامة نفسها تدين بنشأتها إلى الأدب الكلاسيكى القديم، وخاصة «المايم mime ، الإغريقى»[١٣]. وهكذا، فإن أنصار النظريات الوراثية يفترضون سلسلة من التأثيرات يبدأ مسارها من «المايم mime» الإغريقى إلى «بترونياس Petrunius» (عام ٦٠) مارا بالهمذانى (كتبت أعماله بين ٩٩٢ ـ ٩٩٣) فالحريرى (١١٠٢ ـ ١١٢٢) والحريزى (١١٧٠ ـ ١٢٣٥)، ثم ابن زابارا (كتب أعماله فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر)، ثم چوان روى (أول نسخة منقحة من «كتاب الحب الجميل» LBA صدرت عام ١٣٣٠)، وتشمل السلسلة أيضا لازاريللو دى تورمس (١٥٢٥ ـ ١٥٥٣)، وما تلا ذلك من تطور رواية البيكاريسك الأوروبى وحتى عصرنا الحاضر ؛ إنه تراث باهر من لغات عدة ويغطى ما يقرب من ألفى عام!

المشكلة الرئيسية بخصوص هذه الفرضية هى أنه لم يتم أبدا تقديم دليل نصى مقنع يدعم الحلقات الأساسية فى سلسلة الانتقال:

١ ـ لا يوجد دليل داخلى مباشر على أن الهمذانى كان على علم بمؤلفات بترونياس من المايم الإغريقى.

٢ ـ بينما يعترف چوان روى فى النص الذى صدر من (كتاب الحب الجميل) بتأثره بعمل أوڤيد (فن الهوى)[١٤] إلا أنه لا يشير فى أى موضع من مؤلفه إلى أية مصادر عربية أو عبرية[١٥].

٣ ـ مع أن (لازاريللو دى تورمس) تقدم نوعا من السرد القصصى الذى يمكن إرجاعه شفهيا إلى مصادر عربية، إلا أن تأثرها الأكبر من حيث النص الأدبى، قد يكون مصدره تراث أبوليوس اللاتينى، كما أنها بلاشك استجابة للرواية الإسبانية (أماديس دى جولا Amadis de Gaula).

إن النظرية السائدة التى لخصناها فيما سبق تقول بالتسلسل التطورى التالى:

إغريقى / لاتينى ← عربى ← عبرى ← إسبانى ← أوروبى

وفى الناحية الأخرى، فإن ما يقوله المؤلفون أنفسهم فى نصوصهم، وما أسفرت عنه الأبحاث الأدبية الحديثة، يقدم الخارطة الآتية:

(أ) إغريقى / لاتينى ← إسبانى ← أوروبى

١ - مايم / بترونياس

أبوليوس ← ؟ ← لازاريللو ← البكاريسك الأوروبى

٢ - أوفيد ← كتاب الحب الجميل.

(ب) عربى ← عبرى

الهمذانى ← الحريرى ← الحريزى ← ابن زابارا.

من هنا، نجد أن المنهج المقارن يمكن أن يضع أقدامنا على طريق جديدة: هل كانت هناك، مثلا، قوة محركة داخل كل تراث أدبى، يمكن توثيقها بما يكون المؤلف قد أورده من تنويهات أو إحالات أو إشارات، ويمكن البرهنة على أنها هى التى أدت إلى نشأة أدب البيكاريسك عن أصول متنوعة؟ وبتعبير آخر: هل تعد العلاقة بين المايم الإغريقى، والمقامات العربية، والبيكاريسك الإسبانى، أساسا، علاقة وراثية أم نوعية؟ هذا السؤال المهم لم يطرح أبدا من قبل، حسب ما أعلم. ومع ذلك، فينبغى دراسته باعتباره ثقلا مقابلا فى الميزان للنظرية الوراثية، قبل أن نشرع فى معالجة نظريات أكثر شططا وأقل توثيقا حول النشأة والتأثير الثقافى المتبادل.

لقد بين دارسو العصر الكلاسيكى أن أعمال بترونياس وأبوليوس تمثل رد فعل أو مجاوبة للرومانسيات الإغريقية، وذلك داخل نطاق مملكة الأدب الإغريقى - الرومانى؛ أو بمعنى آخر: تشكل نوعا أدبيا مقابلا لتلك الأعمال. وبهذا يكون شكل العلاقة النوعية التى تنطوى على تعارض كالتالى:

الرومانسيات الإغريقية ←→ بترونياس / أبوليوس.

وبالمثل فإن الشكل التالى وهو:

الحب الغزلى ←→ كتاب الحب الجميل

أماديس ←→ لازاريللو

ينطوى على نمط من العلاقة النوعية العكسية أخذ به كثير من الدارسين للتراث الأسبانى.

وعلى ذلك، فسوف أقوم بدراسة احتمال أن يكون منشأ النوع الأدبى المعروف بالمقامة تطورا داخليا فى الأدب العربى، وموازيا مع ذلك، لتطور نظائره فى الأدب الإغريقى - الرومانى القديم والأدب الإسبانى - الأوروبى الحديث.

وإذا نجح هذا المنهج فى الكشف عن معان جديدة أكثر عمقا فى المقامات العربية، مبينا فى الوقت ذاته أن النظرية الوراثية هى نظرية غير ضرورية، إن لم تكن مستحيلة، فسوف يؤدى ذلك إلى دعم الافتراض المؤيد للنشأة عن أصول متعددة.

٢ - النوع والنوع المضاد

فى عام ١٩٤٨ كتب أمريكو كاسترو Américo Castro الكلمات التالية فى تقديمه لكتاب (لازاريللو دى تورميز):

«إن القول بأن رواية البيكاريسك تضم شخصيات وأشياء «واقعية»، ناشئ عن الاعتقاد الساذج بأن الأدب إنما يكتسب تأثيره الجمالى عن طريق إعادة تصوير الواقع المحسوس. لقد كان هناك اعتقاد منذ قرون مضت، بأن الأدب هو، أو ينبغى أن يكون، محاكاة للواقع أو عرضا لأبرز مظاهره. ولو كان ذلك صحيحا لوجب أن تكون الأشياء المحسوسة العادية بشكل عام، ذات طبيعة فنية فى حد ذاتها، ولكان العمل الأدبى الناتج مجرد مختصر للعالم المتاح للكافة.

تلك فكرة واهية، والحقيقة أن هذا الواقع المزعوم ما هو فى النهاية إلا توليفة من الانطباعات المتناثرة، المشوشة، غير المنظمة»[1].

واستطرد كاسترو يبين كيف أن ما فهم خطأ على أنه «واقعية» فى رواية البيكاريسك الإسبانية يمكن وصفه بدقة أكثر بأنه شكل من المثالية سلبية الشحنة، يناقض مباشرة المثالية موجبة الشحنة، التى تصورها روايات البطولة الإسبانية. وأوضح أن رؤية البيكاريسك للعالم هى، على أسوأ الفروض، رؤية انتقائية فى تصوير الجوانب البغيضة من الحياة، مثلما أن رؤية روايات من مثل (أماديس دى جولا Amadis de Gaula) انتقائية فى إعلائها للجوانب المجيدة.

ويدفع كاسترو بأن هذا المنظور المعكوس قد أدخل عمدا لأغراض فنية، وأنه فى رواية البيكاريسك كثيرا ما تغوص الواقعية المزعومة فى العالم غير الواقعى أو الكاريكاتيرى. وعلى سبيل المثال لنتأمل ذلك المشهد المثير للاشمئزاز، الذى يعمد فيه سيد لازاريللو الأعمى إلى الضغط بأنفه الطويل على حلق الغلام المذنب لكى يتقيأ قاذفا فى وجه الأعمى بالنقانق التى كان قد سرقها وأكلها [٢]. وبرغم أن هذا المشهد يحمل طابع صدق محتمل، إلا أنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، حدوثه فى الواقع. وعلى نحو مماثل، فعندما يقوم «بشر»، وهو أحدى شخصيات الهمذانى، بكتابة قصيدة طويلة على قميصه بدماء الأسد الذى صرعه[٣]، لا يسع الواقعى منا إلا أن يستنتج أن بشراً لابد أنه كان يرتدى قميصا بأهداب مفرطة الطول.

ويعد القياس السابق مفيدا على مستوى آخر، إذ يوحى بأنه تماما مثلما أن التحدى الذى يتضمنه نوع أدبى مثالى، يجاوبه آخر سلبى الطابع فى أنواع أدبية أخرى؛ فبترونياس يحاكى الرومانسيات الإغريقية محاكاة ساخرة، ولازاريللو هو المحاكاة الكاريكاتيرية لأماديس؛ كما أن جوان روى يحاكى بطريقة ساخرة تراث الحب الغزلى (Caurtly Love) فى العصور الوسيطة؛ كذلك كانت المقامات لدى مبدعها، الهمذانى، جزئيا على الأقل، مجاوبةً لكثير من الأنواع السامية فى الأدب العربى أود أن أذكر منها على وجه الخصوص التراث النبوى: «الحديث»، والملحمة الروائية: «السيرة».

إن مقامات الهمذانى، من حيث الشكل، تستحضر البنية التقليدية للحديث[٤]، ذلك أن معظم المقامات تبدأ بذلك التوكيد: «حكى لنا/ لى، عيسى بن هشام فقال (...)»[٥]. وفيما يتعلق بهذه الصيغة، نورد الملاحظات الثلاث التالية:

١ ـ برغم ما يبدو من أن الهمذانى يعتبر عيسى بن هشام شخصية روائية، إلا أنه كان هناك رجل مغمور، برغم أنه تاريخى، يحمل الاسم نفسه، عاصر المؤلف ووصف بأنه «إخبارى» وناقل للحديث[٦].

٢ ـ من وجهة النظر السُّنِّية، فإن الأحاديث التى تروى استنادا إلى فرد معاصر مغمور، والتى لا يمكن إرجاعها مباشرة إلى المصدر النبوى خلال سلسلة من الرواة الثقاة، تكون محل شك كبير.

٣ ـ استنادا إلى المبدأ الشيعى الذى يقول بعصمة أهل بيت علىّ، فإن الأحاديث الشيعية تروى فى الغالب مسندة إلى أحد الأئمة فقط، ويتم حذف السلسلة الطويلة من الإسنادات التى تميز الشكل السنى[٧]؛ ولكن عيسى بن هشام لم يكن إماما للأسف!

وبينما تمدنا المقامات، على هذا النحو، باسم الراوية، يتلوه نص الرسالة التى ينقلها، وفقا للقواعد الإسلامية الراسخة، فإن سلسلة الإسناد الخاطئة، يقصد بها إثارة الشكوك لدى الحذرين، سواء من بين أهل السنة أو من بين أهل الشيعة؛ بين أهل السنة لأن الإسناد

فيها قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أى من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكى شكل الحديث محاكاة هزلية، وفى الوقت نفسه يقصد أن يحذرنا من قبول دعاواه بالمرجعية الأخلاقية أو الدقة التاريخية دون مناقشة. وقد تصادف أن كان هذا الشكل لنقل المعلومات (الذى عم فى دراسات العصور الوسيطة العربية) شكلا إسلاميا بالتحديد، حيث لم تسبقه أية نظائر له فى العصر الكلاسيكى القديم (ولعل الأناجيل هى أقرب نظائره المسيحية)، ولم يخلفه شىء فى العصر الرومانسى الإسبانى.

ويتضمن النص أو «متن» الرسالة التى ينقلها عيسى اختلافا آخر قصد به إثارة التساؤلات فى ذهن القارئ المنتبه: ففى الحديث نتلقى، بشكل طبيعى وبواسطة راوية موضوعى، معلومات عن أقوال وأعمال النبى المحتذاة. أما هنا، فالراوية المزعوم غير موضوعى؛ ولكنه على العكس من ذلك، غالبا ما يشارك فى الأحداث، ويصبح ضالعا فيها إلى درجة تؤثر على موضوعيته. بل إنه فى بعض المواضع يأخذ على عاتقه مهمة بطل الرواية. باختصار فإن كلا الإسناد والمتن يحث القارئ بطريق غير مباشر على أن يأخذ حذره.

وقد قسم عبدالفتاح كيليطو[٨] Kilito الرسالة التى ينقلها الراوى فى المقامات إلى ثمانى جزئيات بروبية(*) Proppian Functions وهى:

١ ـ وصول الراوى إلى مدينة ما.
٢ ـ المواجهة بين الراوى والمتشرد أو المتحدث المتخفى.
٣ ـ العرض الأدبى الذى يؤديه الثانى.
٤ ـ الراوى يكافئ المتشرد.
٥ ـ اكتشاف شخصية المتشرد الحقيقية.
٦ ـ الراوى يوبخ.
٧ ـ المتشرد يبرر.
٨ ـ افتراق الاثنين.

هذا النظام الذى وضعه كيليطو، والذى يبدو أنه قائم أساسا على تحليله للحريرى، حيث يتسم بالاتساق البالغ، يسرى أيضا بدرجة كبيرة على معظم المقامات المنسوبة إلى الهمذانى، طالما أننا لا نتوقع حتمية ظهور جميع هذه الجزئيات الثمانى أوتوماتيكيا فى كل مقامة. لكنه لا يسرى على قلة من المقامات «الشاذة» التى تتبع فى بنيتها مبادئ أخرى (أحيانا يستخدم الازدواج الإبيسودى Episodic duplication أو التأطير Framing [٩]).

غير أن الغلبة الإحصائية بشكل عام لهذا القالب الذى وضع خطوطه كيليطو فى شكله المثالى، يوحى بأنه عمدى وليس وليد الصدفة، ولذلك فلابد أن يكون ذا معنى.

ولقد أضفت، بغرض تحقيق التناسق، جزئية أخرى لا تذكر أبدا بشكل صريح وهى[١٠]:

٩ ـ رحيل الراوية من المدينة.

ولقد أخفق كيليطو فى أن يرى أن هذه الجزئيات التسع تشكل وحدة تنظيمية رئيسية تنم عن معنى. مع ذلك فعندما نرتبها فى خارطة نكتشف أنها تنتظم عفويا فى تتابع دائرى مفصحة عن قالب من التركيب الحلقى[١١].

بدراسة الخارطة المبينة على الصفحة التالية، يتضح أن التعاليم التى تتضمنها المقامات، على مستوى أكثر تجريدا، تتلخص فى أن المظاهر الدنيوية إنما هى وهم،

(*) نسبة إلى ڤلاديمير بروب Vladimer Prop.

المظهر = الوهم	أ ـ الوصول (صريح) . ب ـ اللقاء (مقنّع) . جـ ـ أداء أدبى (لفظى: استخدام اللغة لتصوير الواقع على غير حقيقته) د ـ المكافأة (مادى: إثبات سذاجة الراوى)	الظاهر (عام)
التفسير	هـ . تكشُّف الحقيقة	التأويل (تفسير مجازى)
الواقع = زوال الوهم	د ـ التوبيخ (لفظى: افتضاح سذاجة الراوى) . جـ ـ التبرير (مادى: استخدام اللغة لتصوير الأخلاقيات على غير حقيقتها) ب ـ الافتراق (صريح) . أ ـ الرحيل (ضمنى) .	الباطن (خاص)

يمكن بالفحص الدقيق تعريته والكشف عن أنها ليست فى الحقيقة سوى واقع مخيب.

ويتبقى لنا فى آخر الأمر تعاليم تنطوى على مدلولات معنوية وفكرية سوف نستكشفها فيما يلى. فى البداية يقدم لنا المؤلف الراوية (عيسى بن هشام) الذى يجوب أنحاء العالم الإسلامى فى العصور الوسيطة سعيا وراء المعرفة، ويظل يصادف فى طريقه، وفى كل مدينة يصل إليها، المعلم «أبا الفتح الإسكندرى». لا يفتأ هذا الأخير يقوم بألاعيبه اللفظية المحيرة التى تذهل عيسى وتستنزف منه ثروته. وهكذا تنشأ، مبدئيا، علاقة تلميذ بمعلم، كما بين كيليطو[١٢]، وتستمر هذه العلاقة فيما بعد. ومن المهم أن نضيف إلى ملاحظات كيليطو الدقيقة، أن المعلم الإسكندرى هو فى الحقيقة معلم زائف؛ تتلخص تعاليمه فى فكرة أن الكذب والتزييف بقصد الغش هى وسائل مشروعة للكسب. وهكذا نجد أن الدرس المستخلص من نموذج سلوكه يشكل مبدأ لا أخلاقيا يقف فى مواجهة صارخة ضد الرسالة النبيلة التى حملها النبى محمد والتى تبلورت فى أدب الحديث. وهكذا نجد أن العلاقة العكسية Inverse بل المقلوبة Perverse القائمة بين المقامة والحديث، أعمق كثيرا من مجرد تشابه خارجى أو شكلى بين النوعين. فالمقامات تعطينا الشكل الخاوى لأدب الأحاديث، مجردا من كل مضمون أخلاقى.

وتتضمن المقامة «الوعظية» إشارة صريحة إلى جوهر علاقة المعلم بالتلميذ، التى نشأت بين عيسى والإسكندرى:

«والناس رجلان: عالم يرعى، ومتعلم يسعى.
والباقون هامل نعام وراتع أنعام»[١٣].

لقد نشأ أدب الحديث فى العصور الوسيطة للإسلام لكى يحفظ أقوال وأفعال النبى محمد التى اعتبرت نموذجا يحتذى؛ وكان الحكم على صحة كل حديث يعتمد على منزلة الراوية واشتهاره بالأمانة. أما فى المقامات فإننا لا نصادف فقط معلما من نسج الخيال ذا سمعة سيئة، وإنما أيضا تلميذا من نسج الخيال (أو على الأقل غامضا)، يعد مصداقه موضع شك بالقدر نفسه، كما سيتضح تدريجيا فيما بعد. ولقد ثارت التساؤلات حول الطبيعة الأدبية لذلك الثنائى فى زمن مبكر ومنذ عصر الحريرى؛ فنجد ذلك القارئ حاد الملاحظة ومكتشف فن المقامة العربية فى العصور الوسيطة، يبين فى مقدمة المقامات التى وضعها:

«وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب التى ركدت فى هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التى ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان، رحمه الله تعالى، وعزا إلى أبى الفتح الإسكندرى نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها - وكلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف»(١٤).

وبتعبير آخر، فعلى عكس الصدق التاريخى الذى يستند إليه أدب الحديث، نجد فى المقامات شخصية متخيَّلة تروى عن الحيل التى يمارسها رجل جرىء متخيَّل أيضا، وبالقدر نفسه!

ولقد فهم الحريرى أيضا أن المقامة، بوصفها جنساً أدبياً، تعارض التراث الدينى الذى يشكل الحديث فيه (إلى جانب القرآن) قسما مهما، فالحريرى هو الذى يبين فى مقامته «الساسانية» كيف أن بطله المحتال «سروجى» ينصح ابنه بأن يحترف التسول (الموضوع: فساد الشباب). وأثناء ذلك يعرض عليه سلسلة متتالية من المبادئ اللاأخلاقية يمكنه باتباعها أن يحقق رخاءه فى هذا العالم. وتنتهى المقامة بالفقرة الآتية:

«فأخبرت أن بنى ساسان حين سمعوا هذى الوصايا الحسان، فضلوها على وصايا لقمان. وحفظوها كما تحفظ أم القرآن. حتى إنهم ليروونها إلى الآن. أولى ما لقنوه الصبيان. وأنفع لهم من نحْلة العِقْيان»(١٥).

إذا سلمنا بأن المقامة هى جنس أدبى مضاد للحديث، فقد نستطيع فهم المغزى الذى تتضمنه المقامة «الإبليسية» للهمذانى، التى ينجح فيها الإسكندرى فى خداع الشيطان ذاته بالرياء حتى يجرده من عمامته؛ ذلك أن البطل - المضاد Anti-hero، مدفوعا بحتمية التعارض بين الفضيلة التى يرفضها والرذيلة التى يؤمن بها، لابد أن ينتهى به المطاف فى معسكر الشيطان، على نحو ما فعل لازاريللو الذى ينصحه سيده الأعمى فى بداية حياته العملية:

«أيها الأحمق، فلتعلم أن صبى الرجل الأعمى عليه أن يتعلم كيف يكون أكثر حدة من الشيطان»(١٦).

وكما تمثل المقامات عكسا Inversion للقيم التى يتضمنها الحديث، كذلك هى عكس للقيم التى يحملها التراث الملحمى والشعر الغنائى البطولى. والواقع أن مجمل التأثير الفنى القوى للمقامات ناتج عن تصويرها لأنماط من الحياة مضادة - للبطولة. وهذا المنحى يتأكد منذ البداية. ففى المقامة «القريضية» وهو عنوان المقامة الأولى فى المجموعة التى بين أيدينا، يخبرنا عيسى أن نوازل الدهر هى التى ساقته إلى جرجان. وبعد أن جاءها ابتاع قطعة أرض وشرع يفلحها. واستثمر الربح الذى جناه من مغامرته الزراعية فى شراء بعض السلع وفتح متجرا وأقام صداقات فى مجتمع التجارة. وفى آخر الأمر أخذ يجرى مناقشات مع زملائه من التجار حول الأدب العربى(١٧). وفى أحد الأيام كانوا يتحاورون حول الشعر الغنائى العربى عندما أبصر شابا «يجلس بمنأى عن

المجموعة»، «ينصت وكأنه يفهم. ويسكت وكأنه لا يعلم»[١٨]. هذا الوصف الافتتاحى يقدم لنا صورة بارعة لطبقة اجتماعية محتقرة، بأساسها الزراعى التجارى وتطلعاتها الثقافية.

وفى الجانب المقابل لهذا النسق من أصحاب المتاجر الذين يصورون على أنهم من المنتمين، نجد شخصا شبه ـ لامنتم[١٩]، يجلس وحده فى عزلة؛ وهكذا يقابل الاستقرار الظاهرى لمجتمع التجار المتأنق، تذبذب شبه ـ اللامنتمى هذا، الذى «يبدو» أنه يفهم ولكن «يبدو» أنه لا يعلم (بمعنى أنه ليس كما يبدو من مظهره). وفى آخر الأمر يوجهون للغريب أسئلة حول الشعر. وبالنسبة للقارئ الحديث، تعتبر الأسئلة المطروحة وكذلك الردود عليها، كليشيهات ملتقطة من كتيبات النثر العربى فى العصور الوسيطة. وعلى سبيل المثال يوجه للشاب السؤال الآتى:

«ما تقول فى امرئ القيس؟».

فيجيب:

«هو أول من وقف بالديار وعرصاتها. واغتدى والطير فى وكناتها. ووصف الخيل بصفاتها. ولم يقل الشعر كاسبا. ولم يجد القول راغبا. ففضل من تفتق للحيلة لسانه. وانتجع للرغبة بنانه»[٢٠].

لقد اعتقد مفكرو العصور القديمة والوسيطة فى نظرية «عصر ذهبى» يعتقد أن جميع مظاهر الحياة فيه كانت إعلاء من شأن البطولة، وبالتالى فقد كان التغيير معادلا للتدهور بالنسبة لهؤلاء الدارسين[٢١]. وقد نتج عن ذلك نشوء فكرة المثال الأسمى للمعرفة، الذى كان، شأنه شأن الحديث والقول المأثور، عبارة عن مقولات مرجعها علم وحكمة القدماء التى لا تقبل الجدل.

وهكذا، فإن الغرض من هذا الامتحان فى الكليشيهات هو إثبات ـ بما لا يدع مجالا للشك (لقارئ العصور الوسيطة) ـ أن الشخص الممتحن على دراية بالقيم المتوارثة، وبالتالى فإن علمه بتلك القيم يعنى ضمنا أنه لا عذر له فى عدم تطبيق ما يعظ به.

نتبين مما يقوله الشاب الممتحن أن امرأ القيس كان شاعرا رفيع المقام لأنه لم «يقرض الشعر من أجل الكسب»، بمعنى أنه لم يكن مرتزقا: فكلماته تتوافق مع معتقداته؛ لقد كان يقول ما يؤمن بأنه الحقيقة. وعندما سئل عن رأيه فى مزايا الشعراء القدامى بمقارنتهم بالمحدثين، رد قائلا: «المتقدمون أشرف لفظا. وأكثر من المعانى حظا. والمتأخرون ألطف صنعا. وأرق نسجا»[٢٢].

يريد أن يقول إنه قد حدثت خسارة فى الأفكار أو الجوهر، عوضها مكسب فى المهارة اللفظية؛ بمعنى أنه قد حدث تحول من المضمون إلى الشكل فيما يعتقد المتحدث أنه انحدار للشعر العربى من حيث تميزه المعنوى الأصيل.

إن النظرة السائدة إلى أدب المقامة ـ وهى نظرة أراها مضللة إلى حد كبير ـ التى يتبناها معظم النقاد المحدثين، تعتبر أن هذا الأدب فى منتهاه تمرينا شكليا، لا يهتم كثيرا بالمضمون[٢٣]. ووفقا لهذه النظرة تكون المقامة «القريضية» مجرد تمرين استعراضى يمارسه المؤلف ليبين معرفته بالشعر العربى أو مهارته فى التعامل مع اللغة العربية. غير أن بقية هذه المقامة تفضح خطأ هذا الحكم. فبعد أن يجتاز الشاب الغريب الامتحان بنجاح كبير، يطلب منه أن يقول شعرا من نظمه هو: وهكذا يتم نقلنا من النظرية إلى التطبيق. وعلى الفور يخرج الغريب قصيدة يشد فيها الانتباه إلى رثاثة ثيابه، ويشكو من ظلم الأقدار له، ويزعم أنه ينتمى إلى طبقة اجتماعية أعلى مما يوحى به مظهره البائس، ويلمح إلى وجود صلة خفية له بالبلاط الملكى الفارسى لداريوس وشوسروس[٢٤]،

ويختتمها بقوله إنه لولا «العجوز» (لا نعرف هل هى زوجه أم أمه!) الموجودة بالسامرة وأطفاله الموجودين قرب البصرة، والذين يعتمدون على إعالته لهم، لكان قد أقدم على الانتحار يأسا من مصيره[٢٥].

وهذه القصيدة التى نظمها الشاب من بحر الرجز المفكك، عبارة عن قطعة ركيكة من النظم الدارج: تفتقر إلى عمق الإحساس الموجود فى شعر القدماء، ورشاقة اللفظ لدى المحدثين. وفى الحقيقة أن هذه القصيدة، مثل غيرها من الشعر الذى تضمه مقامات الهمذانى، وأغلبه من إلقاء الإسكندرى المتشرد، منظومة متوسطة المستوى. ولا يجب أن نستدل من هذه الملاحظة على أن الهمذانى، المؤلف، كان شاعرا رديئا، وإنما على أنه كان بارعا فى تصوير شخصياته بشىء من المغالاة. لقد كان غرضه الحقيقى أن يقدم لقرائه الشخصية الهزلية لمتشاعر مدَّع وليس لشاعر موهوب[٢٦].

وتستولى على المستمعين، وقد خدعهم هذا العرض من النظم العربى فى أسوأ صوره، حالة من الشفقة، كاشفين بذلك عن رداءة ذوقهم المطبقة فيما يتصل بالشئون الأدبية، وهو ما ألمح إليه المؤلف منذ البداية، حين أخبرنا أنهم كانوا يعقدون صالونهم الأدبى فى متجر بالسوق. ويبرز من بين المستمعين عيسى الذى يقدم صدقة للغريب، وما يلبث أن يتبين شخصيته الحقيقية ويصيح:

«فقلت الإسكندرى والله. فقد كان فارقنا خِشْفاً. ووافانا جِلْفاً. ونهضت على إثره. ثم قبضت على خصره. وقلت: ألست أبا الفتح؟ ألم نربّك فينا وليدا ولبثت فينا من عمرك سنين؟ فأى عجوز لك بسرَّ من را؟»[٢٧].

وبعد ان تنكشف الخدعة ويجرى توبيخه، يجيب الإسكندرى بقصيدة يحاول فيها أن يبرر دستوره المتلون كالحرباء:

«ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنّك الغرور
لا تلتزم بحالة ولكن
در بالليالى كما تدور»[٢٨].

وإذا قمنا الآن بتلخيص العناصر الرئيسية فى هذه المقامة كى نظهر معناها الكامن ونزيده إيضاحا، نجد شخصا دخيلا على إحدى الطوائف الاجتماعية الراسخة، التى تقوم بامتحانه. ويكشف الامتحان عن معرفة هذا الدخيل حكمة القدماء التى ينتمى إليها المجتمع، وبالتالى عن قدرته على التمييز بين الصواب والخطأ. ومع ذلك فعندما يتحول الموقف من النظرية إلى التطبيق، يختار أن يتجاهل مثال الشعراء القدامى الذين أحجموا عن نظم الشعر من أجل الكسب. وبدلا من ذلك يسعى إلى خداع ممتحنيه تحت ادعاءات زائفة لكى يتصدقوا عليه[٢٩]. إن الإسكندرى يفعل بالضبط ما يعلم أنه خطأ أخلاقى، مبررا انتحاله شخصية غير شخصيته بظلم القدر له، بينما يعمد فى الوقت نفسه إلى إعلاء طريقته السلوكية إلى مستوى المبدأ الفلسفى القائم على الانتهازية: فهو يرى أنه يجوز للمرء أن يعدّل من مبادئه كى تتلاءم مع الأزمنة المتغيرة. وقد يمكن أن نتعاطف مع مثل هذا المبدأ أو أن نتفهمه، إلا أنه لا يمكن أن يثير إعجابنا الخالص، كما أنه غير مقبول على الإطلاق من وجهة النظر الأخلاقية. ومع ذلك نجد أن عيسى ورفاقه الذين تفتضح سذاجتهم بما أظهروه من شفقة على الشاعر متوسط المستوى، يبتلعون هذا المبدأ أيضا دون سؤال، استنتاجا من أن أحدا لا يجادل الإسكندرى، وإنما يسمح بأن يكون له القول الفصل[٣٠].

وهكذا يقودنا المؤلف، نحن القراء، لنتبين ما لم يستطع الراوية عيسى أن يفهمه تماما، وهو أن الإسكندرى يقوم بتعليم مبادئ زائفة وذلك بطرحه فكرة أن الإنسان الحديث حر فى أن يسلك سلوكا وضيعا لأن العصر البطولى قد انقضى.

وفى مسار مختلف نوعا ما، تنقل المقامة الأخيرة فى المجموعة، وعنوانها «البشرية»، رسالة موازية. إننا نقابل فيها نوعا من المحاكاة الساخرة للتراث الملحمى أو الرومانسى العربى والفارسى، من مثل سيرة عنترة الذائعة أو أعمال أخرى مشابهة[٣١]، جنبا إلى جنب مع الشاهنامة للفردوسى.

والقصة التى تروى فى هذه المقامة عن شخص يدعى «بشر بن عوانة العبدى»، وهو نقيض البطل النموذجى فى التراث الرومانسى. يعرفنا المؤلف من البداية أن بشرا خارج على القانون (صعلوك)؛ إنه أحد أولئك البدو المحاربين فى عصر ما قبل الإسلام، الذين طردوا من القبيلة لارتكابهم أفعالا عرضت عشيرتهم للمخاطر. هو إذن منبوذ. وخلال إحدى الغارات يتمكن بشر من سبى امرأة ويقدم على الزواج منها لجمالها وحده (لا مجال هنا للحب الروحى). وعندما نتذكر أن الزواج من داخل القبيلة كان مفضلا على الزواج من خارج القبيلة فى المجتمع البدوى[٣٢]، وأن الزوجة الأسيرة، مثل أم عنترة، إنما هى جارية، يمكننا أن نفهم أن الهمذانى قد صور زواج بشر، الذى تم بدون مهر للعروس، باعتباره زواجا شائنا[٣٣]. ولا تلبث الزوجة الجديدة أن تقترح على زوجها أن يقترن بأخرى: ابنة عمه فاطمة التى تزعم أنها تفوقها جمالا. ولما كان من المتعارف عليه فى القبيلة أن الزواج بين أبناء العمومة زواج مشرف بنوع خاص، بل حق طبيعى، فباستطاعتنا أن نستدل من هذا الاقتراح على رغبة الزوجة فى تحسين وضعها الاجتماعى داخل قبيلة زوجها، وإلا تعذر علينا أن نفسر كيف أمكنها كبت نفورها الغريزى من مشاركة زوجها امرأة أخرى تفوقها جمالا. وبمعنى آخر فإن غريزة الغيرة فى الحب قد تغلبت عليها، عند هذه الزوجة، اعتبارات تتعلق بالوضع الاجتماعى. وإذا كان زوجها قد اقترن بها من البداية لإشباع رغباته الجسدية، فإنها ترد على المنوال نفسه، وذلك بالكشف عن عدم محبتها له أساسا.

ويستجيب بشر فى لهفة لهذا الاقتراح (زوج ضعيف الإرادة تتلاعب به زوجة وضيعة وماكرة) ويطلب من عمه أن يزوجه ابنته، غير أنه يواجه بالرفض. وهنا ينبغى ملاحظة ذلك التوازى مع البطل عنترة الذى قوبل بالرفض عند طلبه الزواج من ابنة عمه عبلة. لكن عنترة قد رفض لأنه (كما يبدو) كان النسل الشائن لزواج غير متكافئ بين أب عربى حر وأم هى جارية زنجية (التى يتضح فى النهاية أنها أميرة حبشية). أما أبوا بشر فإننا لا ندرى شيئا عنهما، لكن زواجه نفسه كان زواجا مشينا فى الواقع؛ ولن نلبث أن نسمع عن ذريته. وعنترة يضيف إلى تفوقه الجسمانى اعتبارا أخلاقيا بإحجامه الغريزى عن ارتكاب أعمال عنف ضد عشيرته، وخاصة العائلة (البغيضة)، عائلة عبلة التى تعارض زواجه منها معارضة شديدة دون أسباب معقولة.

وفى الوجه المقابل، نجد بشرا يشرع على الفور ودون تردد فى السعى للانتقام من العم بمهاجمة عائلته ومضايقتها فى كل فرصة تسنح له. إن بشراً ينتهك بسلوكه هذا دستور الولاء للقبيلة، ولذا يفقد الاعتبار الأدبى. وتضغط القبيلة على العم كى يضع نهاية لهذا الاضطهاد الذى تلقاه، فيعلن على الفور أنه سوف يوافق على زواج ابنته من الخطيب الذى يمهرها ألف ناقة من نوق بنى خزاعة[٣٤]. ويقرر بشر أن ينضم إلى المنافسة على أسر النوق، ولكنه فى سبيل ذلك يضطر إلى السفر عبر بلاد يقطنها أسد مرعب وأفعى رهيبة. ويتمكن من قتل الأسد بيأس عنترى[٣٥]، لكنه قبل ذلك يحطم قوائم حصانه فيعجزه عن الحركة عقابا له على ما أبداه من خوف أمام الأسد[٣٦]. وبعدئذ، وبفصاحة عنترية، ينظم بشر قصيدة طويلة يعبر فيها عن حبه لفاطمة، ويشرح شجاعته، ثم ينسخ القصيدة على قميصه بدم الأسد الذى أرداه، وبذلك يدق الناقوس معلنا موت الصيغة الشفهية فى تراث الشعر العربى[٣٧]!

وعندما يذيع ما قام به بشر من عمل جرىء، يتغير موقف العم الذى يتملكه الخوف الآن، ويقرر تسليم ابنته، على عكس عم عنترة الذى يتمسك بموقفه البغيض ويظل على عناده حتى النهاية المرة. وبعد أن يصرع الأفعى، يشرع بشر الذى لم يتمكن فى الواقع من الإمساك بالنوق، فى التفاخر بانتصاراته على خصومه من الحيوانات (الكلمات تفوق الأعمال)، على عكس عنترة الأكثر تواضعا إلى حد بعيد. وعلى غير توقع، يظهر شاب أمرد ممتطيا صهوة جواد، متحديا بشراً، فإما أن يسلمه عمه أو أن يبارزه مدافعا عن نفسه. ويقبل بشر التحدى، ولكن المعركة غير متكافئة، إذ إنه مضطر لأنه يقاتل مترجلا ـ (استنتاجا مما علمناه من قبل من أنه قد حطم قوائم فرسه!) ـ فى مواجهة خصمه الممتطى صهوة الجواد. وهكذا تنهال عليه الهجمات الموجعة من الشاب ولا يستطيع أن يقهره. ويستغل الأخير الوضع المتميز الذى يتمتع به مرة بعد أخرى فى إذلال بشر على ساحة القتال. وعندما يخبرنا المؤلف أن الشاب «استطاع أن يسدد إلى بشر عشرين ضربة فى منطقة الكليتين»(٣٨)، فإن التفسير الوحيد لذلك هو أن بشرا قد حاول مرارا أن يفر على أعقابه، الأمر الذى يمثل دلالة شائعة على الجبن فى التراث الملحمى. وفى النهاية، يوافق بشر على تسليم عمه (بينما كان ينبغى أن يفتديه بحياته طبقا للعرف العربى، والمثل البطولية، والأصول العامة للسلوك)، ليكتشف أن هذا الشاب هو ابنه (اليافع!) من الجارية التى تزوجها بالأمس فقط.

ويقسم بشر بعد أن لقى الهزيمة والإذلال على يد ابن له سليل العار، «يقسم ألا يمتطى أبدا صهوة جواد أو يقترن بامرأة فاضلة»(٤٠). وبعد نبذه لحياة الفروسية يزوج ابنة عمه وخطيبته لابنه.

بعبارة أكثر إيجازا، لدينا هنا رجل منبوذ يقدم على زواج مشين من أسيرة يشتهيها لجمال جسدها. وهذه الزوجة لديها تطلعات اجتماعية، وتحث زوجها على أن يقدم على زواج ثان مشرف من ابنة عمه. وتمتلئ نفس المنبوذ حقدا على عمه الذى يرفض تزويجه العروس المأمولة، فيعمل على مضايقته. وبعد أن يوافق العم، تحت التخويف، على تزويج ابنته من يستطيع دفع مهرها، (إذعانا لضغوط اجتماعية من جانب القبيلة، وليس لنبل مشاعره) يعمد المنبوذ إلى التأثير عليه بذبحه وحشا مفترسا. وعند هذه النقطة يتخاذل العم الجبان سريعا ويوافق على تزويج ابنته بلا مهر، الأمر الذى يشينها. ويأتى شاب متحديا المنبوذ المتفاخر كى يخون عمه، فيوافق المنبوذ على ذلك بعد هزيمته أمام الشاب فى قتال غير متكافئ، مباريا بخيانته جبن عمه. وعندما يعلم أن الخصم الذى دحره ليس سوى ابنه اليافع من الأسيرة التى تزوجها لتوه، يقرر صاحبنا الضعيف الشخصية (أو الساذج!) أن ينبذ الفروسية ويزوج عروسه المنتظرة هذا الأوديب نفسه الذى أذله. وليس الابن بأفضل من أبيه: إن عدوانه عليه ينتهك كل المثل العربية عن «البر»، ويتكشف طغيانه من استغلاله ميزة ركوبه الجواد فى مواجهة أبيه المترجل. وهكذا فإننا نجد فى هذه السيرة المصغرة؛ الزوجات متسلقات اجتماعيا؛ والآباء يخونون بناتهم؛ والأبناء آباءهم؛ وأبناء الأخ أعمامهم؛ والخطاب خطيباتهم، فالسيناريو بكامله يفضح بجلاء انهيار التضامن القبلى «العصبية».

إن صراع الأب والابن، بمعنى أكثر عمقا، هو بلاريب، صراع فرويدى، غير أنه من وجهة نظر مصادره الأدبية المباشرة، يعد صورة عكسية an inversion للمادة الملحمية العربية والفارسية بوجه خاص.

ويورد هـ.ت. نوريس أمثلة للصراع بين الأب والابن فى كتاب حديث له عن أدب السيرة العربية(٤١). ولكن المرء لا يسعه إلا أن يفكر بصفة خاصة فى المواجهة المأساوية الأكثر شهرة بين روستام وسهراب فى (الشاهنامة) للفردوسى، حيث يطعن الأب ابنه طعنة

قائلة قبل أن يعرف أى منهما شخصية الآخر[٤٢]. غير أن الاختلاف فى المعالجة بين الملحمة الفارسية والمقامة التى نحن بصددها اختلاف جلى.

ففى النسخة الفارسية نجد مواجهة يدفع القدر فيها باثنين من الأبطال العظام، كل منهما زعيم لقومه، للتصارع، وتكون نتيجة هذا الصراع الموت المأساوى غير المقصود لابن بيد أبيه. أما فى المقامة «البشْرية» فنشهد ابنا جبانا وأبا جبانا تجمعهما مواجهة هزلية يتعرض فيها الأب للجلد والإذلال بيد ابن يعرف شخصيته. وفى النهاية يضطر الأب أن يركع أمام معذبه كى ينجو بجلده.

كذلك، فإن الاختلافات بين «البشرية» و«سيرة عنترة» بينة: ففى الثانية نجد الابن الذى أنجبته زيجة وضيعة (ظاهريا) بين رجل عربى حر وأمة زنجية (وهى فى الحقيقة أميرة) يضطر أن يثبت جدارته مرة بعد أخرى برغم كل التحيزات. وعلى ذلك فإن «سيرة عنترة» تحكى عن رجل من نسل نبيل تسببت تصاريف القدر فى الحط من منزلته، ويتمكن من استرداد شرفه معتمدا على جدارته وحدها. أما فى «البشرية» فنجد بدلا من ذلك نموذجاً لرجل بلا تاريخ على أى نحو، تسوقه أفعاله الوضيعة إلى جلب العار على نفسه بل نقله أيضا إلى ابن له لا يقل عنه وضاعة. لقد ورث عنترة النسل النبيل (النسب)، واستطاع الإبقاء عليه بأفعاله النبيلة (الحسب)، فتحققت له بذلك السمعة الحسنة (الشرف). أما بشر فهو ليس من ذوى «النسب» ولا يكتسب أى «حسب»، وينقل إرثا من الخزى «العار» لابن هو نموذج مكرر من أبيه الوضيع. إن المسار الأخلاقى لعنترة مسار صاعد، بينما مسار بشر ينحدر إلى هاوية العار.

وتعد المقامة «البشرية» من النمط الشاذ؛ من حيث إنها لا تتبع قواعد البنية البروبية Proppian morphology المبينة فيما سبق. كما أن شخصية الإسكندرى لا تظهر فيها. ويحتمل أن تكون قد أضيفت إلى المجموعة فى مرحلة متأخرة من إعدادها، وألا تكون من تأليف الهمذانى. غير أن هذا الاحتمال ذو أهمية ثانوية بالنسبة لأغراض بحثنا، لأنه يمكننا أن ننظر إلى المقامات فى جملتها باعتبارها عملا مفتوح النهاية مشابها فى نظامه لـ (ألف ليلة وليلة)، أو للسيرة التى يمكن إضافة أحداث أو قصص جديدة إليها حسب الرغبة، طالما أن هذه القصص تتوافق مع المعنى العام للعمل[٤٣].

وتوجد بالإضافة إلى ذلك تعارضات نوعية أخرى بين المقامة والسيرة: ففى المقامة «الغزاوية»، نجد مشهدا من نمط السيرة مكررا تكرارا يكاد يكون حرفيا فى المقامة «الملوكية». فى كلا النصين يسافر عيسى عبر الصحراء حيث يقابل فارسا ملثما بغموض:

«إذ عنّ لى راكب تام الآلات. يؤم الأثلات. يطوى إلى منشور الفلوات. فأخذنى منه ما يأخذ الأعزل من شاكى السلاح لكنى تجلدت»[٤٤].

هذه المواجهة تشبه بالضبط النمط الذى نجده فى سيرة عنترة، مع الفارق المهم وهو أن تقنية القص المستخدم فى السيرة الذى يقوم على استخدام ضمير الغائب فى القص، لا يفصح عن التناقض بين الخوف الباطنى والهدوء الظاهرى، وهو ما ينكشف جليا هنا بالاستخدام المتمكن لأسلوب ضمير الأنا المتكلم أو الاعتراف[٤٥]. وبسؤاله عن هويته، يتجنب الفارس الغامض الإفصاح عن اسمه، بعكس الشخصيات البطولية، التى عادة ما تعرّف الآخرين بهويتها. وبدلا من ذلك يقول مراوغا: «أجوب جيوب البلاد. حتى أقع على جفنة جواد»[٤٧]. وبعكس عنترة الفارس الجوال الذائع الصيت من بنى عبس، فإن الإسكندرى، ذلك الرجل الجرىء (الذى، كما لابد أن نذكر، يدعى لنفسه أصلا

عبسيا هو الآخر)، ينكشف فى النهاية وتعرف شخصيته الحقيقية: مرتزق شريد (طفيلى)! وأثناء توبيخه يخرج عيسى كل ما فى جعبته من إهانات لرجولته:

«تـوشـحـت أبـا الفـتـح
بهـذا السـيف مُخـتـالا
فـمـا تصنـع بالسـيف
إذا لـم تـك قتّـالا
فَصُـغ مـا أنـت حلّيـتَ
بـه سيفك خلْخـالا»[٤٩].

ولا يجد عند المتشرد ردا على هذا الكلام، فهو إذن قد خنع وقبل الإذلال.

باختصار، فإن الفكرة العامة التى عبر عنها الإسكندرى فى المقامة الأولى من المجموعة هى أن العصر البطولى قد انقضى، واليوم فإن الناس الأدنى منزلة، الذين يظلمهم القدر، يضطرون إلى أن يحيوا حياة مهينة، معتمدين على دهائهم. وهذا الاعتقاد قد صور اعتمادا على التعارض بين أصحاب الشعر الغنائى البطولى من النمط الكلاسيكى فيما قبل الإسلام، وشعراء اليوم الأدنى منزلة، الذين ينزعون إلى التضحية بمبادئهم على مذبح النفعية لكى يكتب لهم البقاء فى الدنيا. تلك هى الفلسفة التى يدافع عنها المتشرد، فيصبح بذلك «جبانا ذا قضية»، كما أطلق عليه كلوديو جيلان بحصافة[٥٠].

وفى المقامة الأخيرة، نلقى هذه الأفكار نفسها التى تعرض من خلال مجرى حياة بطل مزعوم، يكشف بوضوح، وفى كل خطوة من مسيرته، أنه وضيع أساسا. وهذه المقامة محاكاة ساخرة Parody لتـراث العـرب والفـرس من الملاحم البطولية والقصص الرومانسى. وهكذا فإن المقولة التى يفتتح بها الشخصيات الكتاب ويختتمونه، ويرددونها مرارا وتكرارا فى كل صفحاته، مقولة ثابتة: «كى ينجح المرء فى هذه الحياة فإنه يحق له أن يتخلى عن المبادىء الأخلاقية المتوارثة من الماضى، وأن يعتنق فن الخداع والرياء». ولأن عددا كبيرا من المقامات تحكى، متبعة شكل الحديث، عن المواجهة بين معلم حاد الذكاء يقوم بتعليم هذا المبدأ الزائف، وتلميذ ساذج يقبله دون مناقشة، فباستطاعتنا أن نستخلص من ذلك أن عمل الهمذانى يعد، على الأقل على أحد المستويات، محاكاة ساخرة لأنواع معينة من الأدب النبيل التى كانت موجودة فى الآداب العربية، مثل الحديث والسيرة والشعر الغنائى[٥١].

٣ ـ من الهجاء إلى السخرية

الهـجـاء غـرض أدبى[١]. وقد ميز جيلبرت هايت Gilbert Hight، فى معالجته الرائعة له[٢]، بين الكاتب الهجائى المتشائم كاره البشر الذى يؤمن بأن الشر ضارب جذوره فى طبيعة الإنسان ولا سبيل إلى البرء منه[٣]، وبين المتفائل الذى يعتقد أن الشر ليس بالضرورة متأصلا فى البشرية، وأن من الممكن استئصاله[٤]. وهو يؤكد أن «المتفائل يكتب ليداوى، والمتشائم يكتب ليعاقب»[٥]. والكاتب الهجائى المبغض للبشرية لابد بالضرورة أن يتخذ موقفا خيِّرا إذا كان عليه أن يسلط هجاءه بشكل فعال ضد الرذائل التى يلاحظها فى المجتمع. وإمعانا فى المغالاة، يمكننا أن نتخيل مثل هذا الكاتب الهجائى وقد نصَّب نفسه مثالا للصواب الخالص يهاجم ما يراه رذيلة خالصة. وإذا سلمنا بأنه لا يوجد فى الحياة شىء خالص، فإن مثل هذا الكاتب الهجائى لابد أن يصطدم سريعا بمشاكل تتعلق بمصداقه: «كيف يتأتى لك يا من ترمى الآخرين بالشر إلى أقصى حد، أن تكون محقا إلى أقصى حد؟». وقد ينتهى الأمر بالقارئ المتشكك إلى التساؤل: «من الذى نصبك لتحكم على الآخرين وفقا لمعاييرك الأخلاقية الخاصة؟». من الواضح أن مثل هذا الهجاء المتطرف غير فعال، لأنه يدفعنا إلى التشكك فى مصداق الكاتب ودوافعه الخفية.

عند هذه النقطة، يأتي دور السخرية التى لا تعتبر غرضا أدبيا وإنما وسيلة بلاغية - إذ يقول الشخص غير ما يؤمن به؛ وعادة ما يكون نقيضه - ويمكن أن تكون ذات عون كبير للكاتب الهجائى. إن عنصر السخرية فى فن المقامة، فى آخر الأمر، هو ما جعل منها تلك الأداة القوية للنقد الشخصى والاجتماعى.

وقد أشار ريجى بلاشير Régis Blachère فى مقالة له عن الهمذانى إلى مقاماته باعتبارها عملا «تم فيه تطوير هجاء السلوك، وهو نادر فى الأدب العربى (؟) بإدخال السخرية اللاذعة»[٦].

والواقع أن هناك اتجاها عاما إلى الهجاء فى التراث القصصى المعارض - للبطولة Anti-heroic. وقد أشار الدارسون الكلاسيكيون إلى وجود عناصر من الهجاء فى الرواية الرومانية[٧]، فى حين نجد مارسيل باتايون Marcel Bataillon يصف «لازاريللو دى تورمز» بأنها «كتاب صغير من الهجاء الممتع»[٨]. وقد بدأ دارسو العصرين الكلاسيكى والرومانى، منذ فترة أحدث، بعيدون تقييم الطبيعة الهجائية لرواية البيكاريسك، واستطاعوا الكشف عن مستويات من السخرية بلغت درجة كبيرة من التعقيد مما جعلها تظل كامنة دون أن يلحظها أى من الدارسين فى الأجيال السابقة[٩].

وشبيه بذلك ما نجده فى المقامة«النيسابورية»؛ فقد وجد عيسى نفسه يصلى فى المسجد المحلى ذات يوم الجمعة، وفجأة يبصر رجلا يرتدى الزى السنى[١٠]، ويلتفت عيسى إلى جاره فى الصلاة يسأله عمن يكون هذا السنى. وينطلق لسان الجار بسيل جارف من الاتهامات ضد الرجل، لاعناً نفاقه الدينى: «وقد لبس دنّيته وخلع دينيَّته وسوى طيلسانه. وحرف يده ولسانه وقصر سباله. وأطال حباله. وأبدى شقاشقه. وغطى مخارقه وبيض لحيته. وسود صحيفته»[١١].

وبعد هذا الخطاب الهجائى العنيف ضد الرجل الشرير فى نظره، يتبين لنا أن محدث عيسى ليس سوى الإسكندرى الذى يوجد فى كل مكان. وهو نفسه وغد لذلك فهو ليس فى وضع يسمح له بأن يدين نقائص الآخرين. وهكذا يجتث خطاب الإسكندرى ضد السنى المنافق من أساسه، وتبطل فاعليته، وبعد مشهد التعرف، يعلن الإسكندرى أنه عازم على السفر فى رحلة حج إلى الكعبة. ويبتهج عيسى عند سماعه ذلك، إذ إنه مسافر إلى الكعبة هو الآخر، ويتطلع إلى رفقة ملائمة لمزاجه من شخص يمكنه أن يفيد من معرفته الأدبية. لكن ابتهاجه لا يلبث أن يزول حين يوضح الإسكندرى أنه مسافر الى «كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج». ليست سوى بلاط خلف بن أحمد أمير سجستان، التى يقصدها الإسكندرى ليجرب حظه هناك.

وهكذا نجد متشرداً سيئ السمعة وطفيليا معروفا يتهم أحد المسلمين بالنفاق الدينى، فى حين أنه هو نفسه ليس بريئا من الهرطقة، (زد على ذلك أن المشهد يجرى فى مسجد!). مع ذلك فعنصر السخرية هنا أكثر تعقيدا، ذلك أن خلف كان شخصية تاريخية، وكان راعيا للفنون التى يبدو أن الهمذانى قد خصص لها بعض مقاماته»[١٣] ولكنه فى الوقت نفسه كان رجلا ذاع اسمه على مر الأجيال باعتباره مثالا للقسوة البالغة[١٤]. والمؤلف حين يجعل مدح الراعى الملكى يجرى على ألسنة المتشردين والمنافقين التافهين فإنه يظهر التناقض بين نبالة هذا الراعى ومناقبه، وبين الرياء اللاذع، والادعاءات الزائفة من جانب المتشردين.

وفى الوقت نفسه، فالسخرية سيف ذو حدين، لأنه حين يوحى بأن شخصا فى نبل خلف يمكن أن يقبل بأن يحيط به المنافقون والمتملقون يثير فى أذهاننا تساؤلات مقلقة حول حقيقة مناقب الأمير القوى[١٥]. وهكذا يدعونا المؤلف عن طريق التهكم المعقد إلى أن

ننظر إلى المجتمع بأكمله، من حكامه إلى المحكومين، نظرة متشككة.

وهناك مثال آخر غير صحيح للتهكم (من بين الكثير) فى المقامة «الخمرية»؛ حيث يتذكر عيسى حادثا وقع له فى شبابه، ذلك أنه كان فى حفل شراب مع رفاقه المرحين، ونفد ما لديهم من خمر فى وقت حرج أثناء الليل؛ فقصدوا تحت ستار الظلام حانة ليجلبوا مزيدا من الخمر. وفى الطريق يفضحهم نداء المؤذن لصلاة الفجر[16]، فيضطرون مكرهين أن يظهروا فى المسجد المحلى، ولو من قبيل الاستعراض. وتقف جماعة السكارى المترنحين فى الصف الأول للصلاة وراء الإمام، حيث يمكن للجميع رؤيتهم[17]. وإذ يشتم الإمام رائحة الخمر المنبعثة من ناحيتهم، يحرض حشد المصلين ضد هؤلاء السكارى، فيضربونهم ضربا مبرحا. ويتمكنون من الفرار فى النهاية، وعندما يستفسرون عمن يكون هذا الإمام الذى تسبب فى إلحاق الخزى بهم، يعلمون لدهشتهم أنه الإسكندرى. وفى الليلة التالية يتوجه الصحاب الذين لا سبيل إلى تقويمهم إلى إحدى الحانات. وهناك يجدون الإمام الإسكندرى (الذى أخذ يتملق فتاة الحانة مدعيا أنه من أصل نبيل)، يعب الخمر ويقول شعرا تشاؤميا دفاعا عن هيئته البائسة. وينهى عيسى قصته بهذا الاعتراف:

«فاستعذت بالله من مثل حاله (= صدمت لمرآه..). وعجبت لقعود الرزق عن أمثاله. وطِبْنا معه أسبوعنا ذلك ورحلنا عنه» [18].

مرة أخرى تنهار الصورة الهجائية للإمام العجوز الذى يعب الخمر لأن راسمها هو الآخر سكير ومذنب بالقدر نفسه، وإن كان أكثر شبابا. وهنا أيضا يجرى تصوير المجتمع كله، من المصلين إلى أئمتهم فى الصلاة، على أنه مجتمع فاسد.

هناك تناقض منطقى صارخ فى عبارة عيسى المذكورة آنفا. لأنه من غير الممكن أن «يصدم شخص لمرأى» سكير (نعرف أيضا أنه محتال ومنافق دينيا)، عندما يكون هذا الشخص نفسه من شاربى الخمر، برغم محاولة مداراة هذه الفعلة بالوقوف فى الصف الأمامى فى الصلاة العامة؛ وعندما لا يتورع الشخص نفسه عن الاستمتاع بأسبوع آخر من العربدة فى حانة مع ذلك السكير الذى صدم لرؤيته.

عند هذه النقطة يحق لنا أن نسأل: كيف يمكن الاستدلال على أن السخرية مقصودة لذاتها فى المقامة؟ ألا يمكن أن يكون المؤلف قد قصد المعنى الحرفى؟ أعتقد أن الرد على هذا الاعتراض واضح؛ فأولا يجب علينا ألا نخلط بين قناعات المؤلف وقناعات شخصياته. وثانياً، إن قناعات الشخصيات قائمة على ادعاءات زائفة تؤدى إلى علاقات جوفاء، وحيوات بلا معنى، بل إلى العقاب. وفوق كل شىء فإن الحجج والتبريرات التى تسوقها الشخصيات مفعمة بالتناقضات المنطقية والمعنوية. وهذه علامة مؤكدة أننا بصدد عمل ساخر. وبتعبير آخر، فإن المؤلف قد استطاع ببراعة، دون إدانة مباشرة لطريقة معينة فى السلوك، ودون وعظ، أن يدفع بنا إلى وضع نجد أنفسنا فيه مهيئين لإدانة التصرفات ورفض الأخلاقيات المعيبة لشخصياته الساحرة والفاسدة فى آن. وبالاستخدام البارع لأسلوب السخرية، قادنا إلى أن نكره النفاق دون أن يطلب منا ذلك صراحة، وإنما عرض أمامنا بدلا من ذلك، تصرفات جماعة من المنافقين، وترك لنا استخلاص النتائج بأنفسنا. وبهذه الطريقة، نجح الهمذانى، بوصفه كاتباً هجائياً، فى إثارة سخطنا على الرذيلة مع تحويل مشكلة المصداق إلى شخصياته بدلا منه.

وعندما نصل إلى هذه النقطة فى قراءتنا للمقامات، نتبين الأهمية التى يحتلها الضحك فيها. وبتعبير «هايت»:

«لأن الهجاء يتضمن دائما أثرا من الضحك، برغم أنه قد يكون مرا، فقد كان ولايزال من الصعوبة بمكان إخراج عمل هجوى ضد أدولف هتلر»[١٩].

والواقع أن الهمذانى قد نجح فى أن يجعلنا نضحك من المزاعم السخيفة، والادعاءات الزائفة من جانب شخصياته، ضامنا لنا أن أى قارئ ذكى لن يرغب فى مطابقة قيم هذه الشخصيات بقيمه الخاصة. باختصار، لقد وضعنا المؤلف فى موقف يجب علينا فيه أن نرفض حجج أبطاله إذا كنا نود المحافظة على الحد الأدنى من احترامنا لأنفسنا. وفى التحليل النهائى، يتبين لنا أن المقصود بالتهكم فى المقامة «النيسابورية» ليس هو السنى المنافق، ولكنه الإسكندرى الذى يتهكم عليه، وعيسى المغفل، فهذان حقا هما اللذان يستحقان اللوم فى القصة.

فوق ذلك، فإن الراوية عيسى يجرى تصويره، بشكل عام، باعتباره مراقبا أو باعتباره المغفل الذى ينخدع بحيل الإسكندرى، التى يستهجنها هو نفسه أحيانا (ولكن دون حزم). ففى المقامة «الخمرية» نجد عيسى وصحبه يستمتعون بإقامتهم فى الحانة مع الإمام. وفى المقامة «البغدادية» نجد أن عيسى وحده هو الذى يقوم بخداع رجل ريفى ساذج ليدفع له ثمن طعامه، دون أن يظهر الإسكندرى فى القصة على الإطلاق. وفى المقامة «الموصلية» يقع عيسى والإسكندرى ضحية فى أول الأمر، ثم يدنوان من إحدى القرى وهما فى حالة العوز التام. وهنا نجد أن عيسى وليس الإسكندرى هو الذى يبدأ أول عملين من أعمال الخداع (يخيب كلاهما!)، إذ يسأل رفيقه: «أين نحن من الحيلة؟»[٢٠]. وبهذا، يتبين لنا أن التلميذ، الذى لايَفْضُل معلمه أخلاقيا، يميل إلى التعاطف معه، وتنتقل عدوى هذا الإعجاب منه إلى القارئ الغفل الذى، برغم كل شىء، يفهم شخصية الإسكندرى مبدئيا وفقا للصورة المنمقة كما تبدو من وجهة نظر عيسى الساذج. وهكذا فإن المقامات تضلل القارئ الغفل، فينظر بعين العطف إلى تصرفات هى محل تساؤل من الناحية الأخلاقية، ويستدرج مثل هذا القارئ إلى الاعتقاد المرضى بأن الإثم سلوك مقبول، بل يستحق الإعجاب، لأن هذه هى الطريقة التى ينظر بها عيسى إلى الأمور. وفى الوقت نفسه، هناك الكثير من التناقضات المنطقية بين ما تقوله الشخصيات وما تفعله على أرض الواقع، بما يكفى لتحذير القارئ الأكثر حصافة وتنبيهه إلى أنه يتعامل مع عمل ساخر من نوع بالغ التعقيد، وأن وجهة نظر عيسى ليست هى أبدا وجهة نظر المؤلف. وإن لم نوافق على هذا الاستنتاج، فلن يكون لدينا بديل سوى التوافق مع فلسفة الإسكندرى المتشائمة، وبهذا نكون قد اعترفنا بأننا منافقون نحن أيضا. وهكذا فإن القارئ المنافق، وحده، هو الذى يمكن أن يسقط فى الفخ البارع المعد له[٢١].

وبالتالى يفترض مما سبق وجود قناعة لدى المؤلف بأن القراء ينقسمون إلى فئات مختلفة فكريا، يمكن لكل فئة أن تتوصل إلى الحقيقة وفقا لفلسفتها الخاصة فقط، وهو الافتراض الذى ساد العصور الوسيطة للإسلام.

هذا النوع الخاص من التهكم نجده فى أعماله كل من الحريرى،[٢٢] والحريزى،[٢٣] كما يظهر كذلك فى (كتاب الحب الجميل) حيث يطرح كبير كهنة هيتا Hita الشهوانى نظرية تصارع فى تناقضاتها نظريات المتشردين الساميين الذين سبقوه. ففى الجزء الأول من هذا العمل نجد المتحدث، محاكيا «الكهنة» Ecclesiastes، يعلن بشكل محدد:

«كما يقول سليمان، والحق يقول، «كل ما فى هذا العالم باطل»؛ كل شىء يتلاشى، وينقضى مع مرور الزمن؛ كل شىء عبث فيما عدا محبة الله»[٢٤].

وبعد أن يكون المتحدث المتقلب قد أثبت بهذا معرفته بالمبادئ الصحيحة، ينتقل إلى موضوع النساء، ويضيف بعد ثلاثة مقاطع شعرية:

«إنى لأكون فظا ومغفلا إذا ما تفوهت بكلمة دنيئة عن امرأة نبيلة، لأن المرأة المثيرة الفاتنة الودود تضم فى حناياها كل الخير فى العالم وكل مسراته».

وبعد سلسلة طويلة من المحاولات الفاشلة لإغواء مثل أولئك النسوة «يفوز»(٢٥) جوان روى أخيرا براهبة تدعى دونا جاروكا Dóna Garoca تقع فى غرامة (المقطع الشعرى ١٥٠٢)، ولكنه يضيف بمرارة بعد أربعة مقاطع أخرى:

«كان قدرى أنه بعد انقضاء شهرين، ماتت السيدة الحبيبة، وأثقلت الهموم كاهلى مرة أخرى، فما أجدر الموت بجميع الأحياء وجميع من سوف يولدون، فليرحمها الله ويغفر لنا خطايانا» (٢٦).

وتشكل الفقرات السابقة قياسا منطقيا كاملا:

١ـ كل ما فى هذا العالم باطل.
٢ـ كل الخير فى هذا العالم يكمن فى المرأة. لذلك،
٣ـ ففى المرأة يكمن الباطل.

والحقيقة الثالثة، مع ذلك، قد فاتت جوان روى، الذى يفشل فى أن يتعلم من أخطائه المتكررة. ولكنها بدلا من ذلك تصلنا من خلال قصة دونا جاروكا، المرأة التى يفوز بها ثم لا يلبث أن يفقدها، وبينما يندب جوان روى Juan Ruiz خسارته فيها فى البداية، ثم يواصل مجرى حياته فى مجال إغواء النساء، فإنه يتركنا نتواصل دون عون منه، إلى حقيقة أن كل ما فى هذا العالم إنما هو باطل فى الواقع.

وهكذا فإن شخصية جوان روى تفهم فى إطار مشابه لأبطال قصص المقامات: إنه يدرك الحقيقة، ومع ذلك يحرفها عامدا (٢٧).

والتشابه بين المقامة، بوصفها جنساً أدبياً، و(كتاب الحب الجميل) يقوم على استخدام السخرية فى تقديم شخصية نرفض تماما حججها المتناقضة. التقنية فيها مشابهة للتقنية المستخدمة في (القصائد الرعوية Jdyllo) لثيوقراطس، و(فن الهوى) لأوفيد، و(حكايات كنتربرى) لتشوسر، وأعمال أخرى كثيرة تعلمنا عن طريق المثال العكسى، سواء فى اللغة العربية أو فى لغات أخرى. لذلك فليست هناك حاجة كبيرة للبحث عن صلة وراثية بين الأدب العربى و(كتاب الحب الجميل) على هذا المستوى.

٤ـ المفارقة الإلهية

اعتاد الإسكندرى أن يبرر أفعاله الاحتيالية بحجة أن فقره هو الذى يضطره إلى خداع إخوانه من البشر. مع ذلك، فلابد أن نذكر أنه فى حالات معينة يتضح أن فقره المزعوم ما هو إلا حيلة لإثارة شفقة ضحاياه السذج، وبالتالى إقناعهم بالتخلى عما يمتلكون(١). والواقع أن الإسكندرى يستغل النظرة الخيرة التقليدية للإسلام إلى المتسولين. ويعبر كليفورد إ. بوزوورث Clifford E.Bosworth عن ذلك بقوله:

«كانت هناك هالة دينية تحيط بالتصدق، وامتدت على نحو ما إلى الشحاذة نفسها؛ لأنه يمكن القول بأن السؤال من جانب الشحاذين قد سهل للمؤمن أن يتصدق.

وفى حديث للنبى رواه مالك بن أنس فى موئة يحض المؤمنين على أن يعطوا السائل حتى لو جاءهم على ظهر حصان.

ولذلك فقد كان التهرب من التصدق أمرا غير مقبول مهما كانت حجته»[٢].

وإذا كان الشحاذ يؤدى وظيفة اجتماعية ودينية فى العصور الوسيطة للإسلام بتمكينه الموسرين من أداء فريضة التصدق، فيربحون الجزاء الحسن فى الجنة، فإن هذه العملية لم تكن تخلو من قدر من الضبط. ويشير بوزوورث أيضا إلى أنه:

«مع ذلك، فإن الحديث النبوى يستنكر بشدة المتسول الصفيق. فيقول البخارى ومسلم إن الشحاذ سوف يَمْثُل أمام الله يوم القيامة وقد بدا وجهه كقطعة لحم نيئ. وهناك حديث يكثر ترديده ويقول:

«لئن يحتطب أحدكم حزمة على ظهره خير من أن يسأل الناس أعطوه أو منعوه».

ويذكر البخارى الآية ٢٧٣/٢٧٤ من القرآن الكريم:

«للفقراء الذين أحصروا فى سبيل الله لا يستطيعون ضربا فى الأرض، يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف، تعرفهم بسيماهم. لا يسألون الناس إلحافا» .

ثم يواصل سرده للحديث الذى يبين أن الله يبغض أمورا ثلاثة؛ النميمة، والإسراف، والإلحاف فى السؤال»[٣].

وفى ضوء النظرة الدينية السابق شرحها، التى تستهجن السائل الذى لديه ما يكفيه؛ لا يكون هناك شك كبير فى أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندرى باعتباره محتالا. وتثير هذه الحقيقة قضية حاسمة فيما يتعلق بتفسير المقامات فى مجملها؛ وهى هل تعكس التبريرات التى تقدمها الشخصية النظرة الأخلاقية للمؤلف أم لا. فمن الملاحظ أن الإسكندرى يتخذ دائما من فساد العصر ذريعة لفساده هو. ويعنى هذا ضمنا أن الإسكندرى يصبح، عن طريق عملية تعد مفارقة، مثالا فرديا للفساد العام الذى يشكو منه. إن العصر الذهبى الذى كان فيه الشعراء من أمثال امرئ القيس وعنترة ينطقون بالحقيقة، والمحاربون يذودون عن الحق، قد حل محله عصر حديدى يستطيع فيه أمثال الإسكندرى أن يزدهروا ولكن على حساب مبادئهم. ويسمح لهم بالتوافق باتخاذ مواقف جبانة وذليلة ـ أو هكذا يتعلل بطل المقامات. ولكن الإسكندرى، مثل نظيره إنكولبيوس فى رواية بترونياس، ومثل لوسيوس الأحمق، إنما هو صاحب بلاغة: إنه نتاج النظام التعليمى فى عصره، لم يدرَّب على البحث عن شكل موضوعى للحقيقة وتأكيده، وإنما على إقناع الآخرين بأن رؤيته للحقيقة هى الصحيحة. إنه ليس مجرد شخص عالي الثقافة؛ ولكنه يبهر مستمعيه الأقل براعة بما يظنون أنه تألق فى مواهبه واتساع فى معرفته. إنه وسطهم مثل الأعور فى بلد من العميان. كذلك فهو لا يعتبر رجلا متوسط التعليم، بل عالما وكاتبا فذا. وبداية من المقامة الأولى، اعتبر أمرا مسلَّما أن الإسكندرى يمتلك المعرفة الضرورية للتمييز بين الصواب والخطأ. ويجب أن ينبهنا ذلك إلى أن المؤلف قد قصد أن يعالج التناقض بين ما يطبقه وما يعظ به، معالجة ساخرة.

الإسكندرى يرى أن الشقاء الإنسانى نتيجة مباشرة لظلم القدر، إذ كلما ساءت أحواله، ينثنى تحت ضربات القدر. وبهذا، فهو يؤمن بالجبرية (determinist) على نحو ما. وهذه الملاحظة المتعلقة بشخصيته تثير قضية أخرى محورية فى العمل كله، وهى قضية مسؤولية الإنسان عن الخير والشر، وأخيرا المفارقة بين الجبرية (القضاء والقدر) Predestination وحرية الإرادة. ما الآراء التى كانت سائدة حول هذا الموضوع فى عصر المؤلف، وكيف تطورت هذه الآراء داخل المجتمع الإسلامى؟

يقول و. مونتجومرى وات W. Montgomery Watt
إن مبدأ الإرادة الحرة، منذ ظهور هذا المبدأ لأول مرة فى الإسلام، كان على الدوام مرتبطا بفكرة أن الله هو الحق(٤)، وأن العقاب الإلهى للشخص الذى يرتكب إثما أجبره الله نفسه على اقترافه أمر ينطوى على ظلم إلهى، ولذلك فقد أكدت مدرسة المعتزلة فى الفكر الدينى أن صيانة مبدأ العدالة الإلهية يتطلب بالضرورة ضمان حرية الاختيار للإنسان ومسؤوليته. وبناء على هذا، فقد اعتقد المعتزلة أيضا «بعجز» الإله عن فعل الشر، واعتبروا الإنسان حر الإرادة، وبالتالى أعلنوا أن الله «غير قادر» على معرفة «أحداث المستقبل»، وفى الوقت نفسه فإن حرية الإنسان فى اختيار طريق الخير أو طريق الشر تستتبع «حتمية» العقاب الإلهى للشرير ومكافأة الخيّر دون النظر إلى الظروف المخفّفة كالتوبة، وذلك وفقا لمبدأ العدل الإلهى.

غير أن هذه الحدود التى وضعها المعتزلة لقدرة الله اصطدمت رأسا بالاتجاه القوى للقرآن الذى يؤكد القدرة الإلهية المطلقة. وقد أحدث ذلك رد فعل لحركة الإرادة الحرة، تزعمه الأشعرى الذى كان من دعاة النظرة القدرية (الجبر). ولقد صاغ الأشعرى مجموعة مبادئ أعلنت قصور العقل البشرى وعجزه عن أن يقرر ما قد يصنعه الله وما قد لا يصنعه. ووفقا لهذه النظرية، يستطيع الله، إن شاء، أن يغفر للشرير أو يعاقب الخير. فالعدل فى نظر الأشعرى منشأ بشرى لا ينطبق على العظمة السامية لله، خالقه.

أدت المجادلات بين هذين المعسكرين إلى محاولات للتقريب بين وجهتى النظر، قامت على إحياء الفكرة القديمة عن «الكسب» أو «الاكتساب»؛ فقيل إن الله يخلق أعمال الإنسان (وهى جبرية إلى حد بعيد) ولكن الإنسان «يكتسبها» (وهو ما يتيح المجال للإرادة الحرة)(٥). وفى عصر الأشعرى (٨٧٣ ـ ٩٣٥) ركز فقهاء الدين على مسألة قوة الإنسان ومقدرته على الاكتساب والقيام بالفعل. ولم يلبث المفكرون الأكثر حصافة أن تبينوا أن هذه القوة ليست بدنية، ولكنها نابعة من الإرادة. وقد عارض الأشعرى نفسه مبدأ المعتزلة بحجة أن القدرة على الفعل هى قدرة على القيام بفعل بذاته وليس عكسه. علاوة على ذلك، فقد أكد أن القدرة توجد فقط فى لحظة القيام بالفعل لا قبل ولا بعد. وأخيرا، زعم أن هذه القدرة قد أوجدها الله وليس الإنسان. باختصار، كان موقفه موقف نصير عنيد للجبرية(٦).

وخلال النصف الثانى من القرن العاشر، عصر ازدهار الهمذانى، حدث تحول طفيف عن الموقف الجبرى للأشعرية وعودة إلى موقف المعتزلة(٧). وفى عصر الباقلانى (١٠١٣ . ت)، كانت المناقشات التقليدية حول الفقه الدينى تبدأ عادة بشرح الفرق بين الفعل الاختيارى والفعل الجبرى(٨). وقد عالج الشيعة هذه المسألة أيضا، ومن أشهر فقهائهم هشام بن الحكم، أحد أعضاء طائفة «الرافدية» الذى ساعد فى وضع الأساس الفكرى للإمامة الشيعية. وقد عاش من أواخر القرن الثامن حتى عام ca ٨٢٥(٩). ونجد بين ثنايا أفكاره عن أفعال الإنسان واكتسابها التى نورد موجزا لها فيما يلى؛ تأييداً، فى بعض المواضع، لحرية الاختيار:

> «يعتقد هشام بن الحكم أن أفعال الإنسان هى من خلق الله. وينسب جعفر بن حرب إلى هشام بن الحكم قوله إن أفعال الإنسان «اختيار له» من ناحية و«اضطرار» من ناحية أخرى؛ فهى اختياره من حيث إنه «أرادها» و«اكتسبها». وهى جبر من حيث إنها لا تخرج منه إلا عندما ينشأ السبب المهيج»(١٠).

ويقول وات: برغم أن استخدام تعبير «اكتسب» يتفق مع المصطلح الذى استخدمه فقهاء الدين من

السنية، فيبدو أن هشام هو الذى ابتكر كلمتى «اختيار» و«اضطرار» للتعبير عن أفكار يرمز لها فى الفقه السنى بالمرادفين الأكثر شيوعا «قدر» و «جبر». والنقطة الرئيسية فى فكر هشام هى أن الأفعال البشرية نتيجة :

«سلسلة مسببات.ولكن اختيار الإنسان يشكل إحدى حلقات هذه السلسلة» (١١).

وهكذا فإن موقفه الشيعى أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، من حيث إنه يسمح ببعض المسؤولية للإنسان داخل إطار يحترم الفكرة العامة القائلة بالقدرة الإلهية المطلقة. ومنذ ذلك الحين فصاعدا سار الشيعة على مناصرة مبدأ المعتزلة عن العدل الإلهى الذى يعارض فقهاء الدين من السنية(١٢)، ومعه ناتجه الطبيعى، الإرادة الحرة، ولو فى حدود الأمور التى تحكمها الإرادة:

«من رأينا أن الناس بطبيعتهم التى فطرهم الله عليها وبذكائهم يميزون بين أشياء مثل الأكل والشرب والمجىء والذهاب فى ناحية، وبين أشياء فى الناحية الأخرى مثل الصحة والمرض والشيب والشباب أو طول القامة. فالمجموعة الأولى التى تتعلق مباشرة بإرادة الإنسان تجرى وفقا للاختيار الحر من جانب الإنسان فإما أن يبيحها الناس وإما أن يحظروها ويستهجنوها أو يدينوها. أما فيما يتعلق بالمجموعة الثانية فالإنسان غير مسؤول عنها لأنه لا يستطيع ممارسة إرادته الحرة بشأنها»(١٣).

وهكذا ظلت مدرسة المعتزلة الأصلية للكلام ممثلة (...) خاصة بين الشيعة الاثنى عشرية Twelver) Shi'is)، بل امتدت خارج نطاق الإسلام:فقد اتبع كثير من الدارسين اليهود منهج الكلام الذى ينتمى فى جوهره إلى المعتزلة(١٤).

نعود فنوجز ما سبق ونقول إنه بينما اتبع المذهب السنىّ فى الإسلام رأى الأشعرى فى الإيمان بفكرة القدرة المطلقة لإله يعبده بشر أعمالهم مقدرة سلفا، فقد سار الشيعيون فى طريق المعتزلة فى تأكيدهم أن العدل الإلهى تصحبه إرادة حرة للإنسان.

من هنا فإن آراء الهمذانى الدينية تصبح وثيقة الصلة بتفسيرنا لمقاماته. ويقول ر.بلاشير R.Blachére : إن الهمذانى:

«قد ظل على مايبدو مخلصا للمذهب الشيعى طوال القسم الأعظم من حياته(...). وقد توفى ولم يكد يبلغ الأربعين؛ وقبيل وفاته بفترة قصيرة اعتنق المذهب السنى»(١٥).

ولا يذكر بلاشير أى مصدر لتوكيده المثير هذا. وفى دراسة أخرى يقول، معتمدا على الثعالبى، إنه فى وقت ما بين عام ٩٨٩ و٩٢٢، ترك الهمذانى بلاط الصاحب بن عباد فى (بوييد) Buyid وأتى إلى جرجان حيث أخذ يتردد على الجماعات الإسماعيلية، وتأثر كثيرا بهذه الطوائف من الشيعة(١٦). لكن السير العربية فى العصور الوسيطة، مثل نظائرها الإغريقية، كثيرا ما كانت تحّرف لشرح الوقائع التى ليس لها تعليل آخر. وكان يباح لكاتب السيرة أن يختلق الوقائع فى حدود معينة، طالما بقيت الصورة النهائية على قدر من التماسك.

من حسن حظنا أن عددا كبيرا من رسائل الهمذانى الخاصة قد حفظت وتم نشرها فى طبعة لا بأس بها ولو أنها غير نقدية(١٧). وإذا ما وضعنا فى اعتبارنا أن هذه الرسائل لم يكن المراد لها أن توضع تحت الفحص العام، نستطيع أن نثق ثقة كبيرة فى أنها تعكس آراء كاتبها الشخصية بطريقة أقل تحريفا مما تفعله المقامات الخيالية المعقدة. ومن هنا تبرز أهمية المقارنة بين آراء معينة عبر عنها الكاتب فى كل من الرسائل والمقامات.

والسؤال الرئيسى الذى يحتاج شرحا يتعلق بالانتماء الدينى للكاتب، بوعيه بالدين، وبنظرته الأخلاقية: هل كان شيعيا أم سنيا أم كليهما؟ وإذا صحت الأخيرة ففى أية فترة بالنسبة إلى وقت تأليفه للمقامات؟

وتتضمن رسائل الهمذانى جزءا قصيرا منسوبا إلى أبيه الذى يوبخ ابنه فى إحدى الفقرات بسبب عصيانه:

«الأبوة باطلها حق. والنبوة(*) حقها باطل»(١٨).

وفى حين أن هذا القول لا ينم عن أى انتماء طائفى من جانب الكاتب، وقد لا يزيد كثيرا فى الحقيقة عن مجرد تلاعب لفظى بارع، فإن الفكرة التى يعبر عنها بعيدة عن التقوى، وتوحى بأن الهمذانى قد لا يكون نشأ فى أسرة متدينة تقليديا.

ومن الأحداث الكبرى فى حياة الهمذانى، تلك المناظرة الأدبية التى جرت فى نيسابور بينه عندما كان لايزال شابا فى الخامسة والعشرين، والأديب المتمكن أبى بكر الخوارزمى الذى كان فى الستين من عمره. وقد ترك لنا الهمذانى روايته الخاصة التى يحتمل أن تكون محرفة عن المناظرة، ويزعم فيها أنه قهر خصمه العظيم. ويؤكد فيها:

«أنا إذا سار غيرى فى التشيع برجلين طرت بجناحين. وإذا متّ سواى فى موالاة أهل البيت بلمحة دالة، توسلت بغرة لائحة.(...) ثم إن لى فى آل رسول الله صلى الله عليه وسلم قصائد قد نظمت حاشيتى البر والبحر»(١٩).

وأيد مزاعمه هذه بالدليل، ألا وهو قصيدة شيعية النمط من تأليفه تندب استشهاد الحسين فى كربلاء (٦٨٠م)(٢٠). والجدير بالذكر، مع ذلك، أنه عندما يذكر أنه «طار بجناحين إلى الشيعة» يعنى ضمنا أنه لم يولد فى هذه الطائفة ولكنه انتقل اليها.

وفى رسالة أخرى يؤكد انتماءه المبكر للمذهب الشيعى:

«وكانت فى نفسى حاجات اعتمدت بها أيام التشيع. فلما تلقانى الأمر العالى بالرجوع بقيت حاجاتى فى نفسى. ولم يعطس بها رأسى»(٢١).

ويبين التصريح السابق أن المؤلف قد تحول عن المذهب الشيعى فى النهاية، برغم عدم ثبوت تاريخ هذا التحول حتى الآن.

ويضيف فى رسالة إلى أبى نصر الميكالى:

«رضى الله عن وديعته، وعنا معشر شيعته»(٢٢).

وعلى النقيض نجده يكتب فى رسالة إلى عدنان بن محمد حاكم الحراث، يشكو من أن ظهور المذهب الشيعى قد أدى إلى دمار الكثير من المدن والأقاليم الإسلامية، ومنها قم والكوفة ونيسابور وكوخستان(٢٣).

وتشهد مجموعة أخرى من الرسائل على قبول الهمذانى للمذهب السنى أخيرا. فيعلن فى رسالة إلى أبى الطيب:

«ووهنت الجماعة والجمعة. ومرض الإسلام والسنة»(٢٤).

والكلمات العربية المستخدمة فى تلك الرسالة ليست مجرد تعبيرات فنية ترمز إلى المذهب السنى، ولكن هذا المذهب يتم معادلته، فى هذا السياق، بالإسلام «الحق». وعلى غرار ذلك يتحدث فى رسالة أخرى عن الخليفتين أبى بكر وعمر، وكلاهما تعتبرهما الشيعة مغتصبين لحق على(٢٥). وفى موضع آخر يقول:

(*) أخطأ المؤلف فقرأ الكلمة العربية بنوة على أنها نبوة، وبالتالى أخطأ فى الاستنتاج.

«وهراة اليوم بحمد الله مدينة السلام وخطة الإسلام. ودار السنة ومدارها. ونار الهداية ومنارها»(٢٦).

وأخيرا، يتأكد انتماؤه للمذهب السنى من وصيته الأخيرة وشهادته التى تتضمن إعلانه لعقيدته، يقول فيها:

«وأمرهم أن يأخذوا بالسنة ويعضوا عليها بالنواجز» (يعنى التمسك بها)(٢٧).

تبين الفقرات السابقة أن الهمذانى وهو فى الخامسة والعشرين من عمره كان معتنقا للمذهب الشيعى. وبعد ذلك بدأت آثار تطبيق المذهب الشيعى تتضح على المستوى الاجتماعى ـ السياسى. وفى تاريخ غير معلوم لنا أصبح سنيا وتوفى وهو عضو فى هذه الطائفة. تلك، على ما يظهر، هى النتيجة البسيطة التى تدعمها براهين مستخلصة من رسائله.

وأما تطبيقه للدين فأكثر إثارة. ففى إحدى الرسائل يرد على أحمد بن فارس الذى كتب يشكو من فساد الزمن. ويقدم الهمذانى فى رده الحجج الآتية:

«والشيخ الإمام يقول فسد الزمان. أفلا يقول متى كان صالحا. أفى الدولة العباسية فقد رأينا آخرها وسمعنا أولها. أم المدة المروانية وفى أخبارها لا تكسع الشول بأغبارها. أم السنين الحربية والرمح يركز فى الكلى. والسيف يغمد فى الطلى. ومبيت حجر فى القلا والحرتان وكربلا (.....) أم فى الجاهلية ولبيد يقول ذهب الذين يعاش فى أكنافهم.. وبقيت فى خلف كجلد الأجرب. أما قبل ذلك وأخو عاد يقول بلاد بها كنا وكنا نحبها.. إذ الناس ناس والزمان زمان. أم قبل ذلك وروى عن آدم عليه السلام ..

تغيرت البلاد ومن عليها
ووجه الأرض مغبر قبيح

أم قبل ذلك وقد قالت الملائكة: «أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء».

وما فسد الناس وإنما اطرد القياس. ولا أظلمت الأيام وإنما امتد الظلام. وهل يفسد الشىء إلا عن صلاح. ويمسى المرء إلا عن صباح؟» (٢٨).

الفكرة الموضحة هنا تتعارض تعارضا مباشرا مع فلسفة الإسكندرى الانتهازية: إن العالم ليس بأكثر فسادا اليوم مما سبق. ومن هنا، فإن تبرير الإسكندرى للتشرد والاحتيال يصبح باطلا. وفى موضع آخر يقول الهمذانى فى سياق مماثل:

«وما أشكو الأيام ولكن اللئام.(...) لنا فى كل قرار أمير يملأ بطنه والجار جائع. ويحفظ ماله والعرض ضائع» (٢٩).

ويضيف فى الرسالة نفسها إلى معلمه، والمذكورة سابقا:

«واثنتان أيده الله قلما تجتمعان الخرسانية والإنسانية. وأنا وإن لم أكن خرسانى الطينة فإنى خرسانى المدينة. والمرء من حيث يوجد لا من حيث يولد. والإنسان من حيث يثبت لا من حيث ينبت. فإذا انضاف إلى خراسان ولادة همذان ارتفع القلم وسقط التكليف. فالجرح جبار والجانى حمار. ولا جنة ولا نار» (بمعنى أن عقابه سيكون روحيا وليس بدنيا) (٣٠).

ولقد كان هذا الإنكار الخطير لحقيقة وجود الجنة والنار بالتحديد أحد المعتقدات التى آمن بها المعتزلة

والباطنية الذين أصروا على تفسير هذين المفهومين اللذين وردا بالقرآن تفسيرا مجازيا بدلامن قبولهما حرفيا. وعلى عكس ذلك، تمسك الأشعرى بحقيقتهما الحرفية، وكذلك الهمذانى الذى يقول فى وصيته الأخيرة وشهادته:

«شاهدا (محمد) أن الجنة حق وحسنت مستقرا ومقاما. وأن النار حق وأن عذابها كان غراما»[٣١].

ولما كان الإنسان، وليس الزمن، هو الذى يسبب الفساد فى رأى الهمذانى، فيجدر بنا أن نتساءل: ما مفهومه عن الدهر؟ فى المراسلات الحامية بينه وبين الخوارزمى، يعلن أن الأخير قد حاول تجنب المواجهة معه:

«فقلت لا ولا كرامة للدهر أن نقعد تحت حكمه. أو نقبل خسف ظلمه. ولا عزازة للعوائق أن تضيعنا ولا نضيعها. وتعيبنا ولا ندفعها»[٣٢].

يمكننا أن نستدل، مما سبق، أن الهمذانى كان يؤمن بالقدر، إلا أنه لم يعتقد أن على الإنسان أن يقعد مستسلما لضرباته، بل عليه بذل الجهد الإيجابى فى مقاومته. فى موضع آخر، يقول فى معرض الهجوم على خصمه: «وهو دهرىّ ولا أعبد الدهر. ومركوب ولا أعير الظهر»[٣٣]. ومع ذلك، ففى رده على صديق له كتب يهنئه على مرض الخوارزمى، الذى أدى إلى وفاة هذا العالم، كتب يقول:

«أطال الله بقاءك لا سيما إذا عرف الدهر معرفتى. ووصف أحواله صفتى. إذا نظر علم أن نعم الدهر مادامت معدومة فهى أمانى فإن وجدت فهى عوارى. وأن محن الزمان وإن مطلت فستنفد. وإن لم تصب فكأن قد،

فكيف يشمت بالمحنة من لا يأمنها فى نفسه. ولا يعدمها فى جنسه»[٣٤].

وها هو يعبر عن تشاؤم أعمق فى رسالة عزاء منه يصف فيها الإنسان بهذه الكلمات:

«كلا بل هو العبد لم يكن شيئا مذكورا. خلق مقهورا ورزق مقدورا. فهو يحيا جبرا ويهلك صبرا»[٣٥].

ومع ذلك فإن انتصار الإنسان على القدر ممكن[٣٦].

يقول الهمذانى فى موضع آخر من رسائله:

«وإن كنت أمشى بالنهار على الماء. وأعرج بالليل إلى السماء. وأزعم أن الشمس لا تخرج لظلى، وأن الماء ينبع من تحت رجلى. فإنى من جملة هذا البشر ومن عرض هذا المحشر:

آكل مما يأكلون. وأشرب مما يشربون. ولا غنى للمرء عن طعمة طيبة أو خبيثة. فالمحمود من تحرى طيبها. والمذموم من تناول خبيثها. وأرانى طيب الطعمة كريم المأكل وأنا على ذلك مذموم(...) فلعن الله القدرية وأبعد فللجاسد العتبى وللكاره الرضا يرد على المال والبيع باطل والشان أنى أعيش عيش الجعل»[٣٧].

وبما يشبه النزوة، نجده يتأمل فى التناقض بين قضاء الله ونقائص الإنسان:

«إن الله فطر ابن آدم على ضد ما أمره به. أمره بالصلاة وخلقه كسلان. وبالصيام وجبله شهوان. وبالزكاة وحبب إليه المال. وبالحج وكره إليه الارتحال. وبالعفة وسلط عليه الهوى. وبالصبر ونزع منه القوى»[٣٨].

وفى جميع ملاحظات الهمذانى عن القدر، يبدو أنه يعترف به، إلا أنه يؤمن بأن من واجب إرادة الإنسان، بل بمقدورها أن تقاوم. وأنه يجب الصراع ضد القدر بدلا من الخضوع له.

وهناك نقطة أخرى تساعد فى الكشف عن معتقداته الدينية، وهى استخدامه المتكرر لتعبيرى «الباطن» و«الظاهر». إن الطائفة الإسماعيلية المتفرعة عن الشيعة، التى يقال إن الهمذانى قد تأثر بها تأثرا عميقا، قد أدخلت فى الإسلام فكرة أن النصوص الدينية لها معنى عام (ظاهر) متاح للكثرة، ومعنى خاص (باطن) لا يمكن بلوغه إلا عن طريق التفسير المجازى (التأويل) من جانب القلة. وفى هذا الصدد لا نبالغ إذا قلنا إن الهمذانى كان ينظر إلى الواقع كله بلغة «الباطن» و«الظاهر». وعلى سبيل المثال، يتساءل فى إحدى رسائله:

«ما رأيك فى رجل لا يتقى الله فى ماله، ويبيع الدين بثمن بخس، أو فى قاض يميز فى «الظاهر» أتباع الطريق القويم (يعنى المسلمين)، ولكنه فى الحقيقة (الباطن) يميز أهل السبت (يعنى اليهود) ؟»(٣٩).

وتتضمن رسائل الهمذانى أمثلة عديدة من هذه الصنيعة (٤٠)، مما يجعلنا نفترض واثقين أنه قبل قبولا تاما وجهة النظر الإسماعيلية فى هذا الصدد. ونجده فى حالتين يشير إلى المعتزلة أمثولة لضياع تقدير الناس لهم (وهى حقيقة تاريخية):

«وهذا القاضى أنا عنده فى منزلة أقل من شىء المعتزلة»(٤١).

وهناك نقطة أخرى يتعارض فيها فكر الهمذانى مع المقامات، هذه النقطة هى مفهومه الخاص عن الرجل النبيل الفاضل من ناحية، والوضيع الشرير من الناحية الأخرى. فيؤكد فى إحدى رسائله:

«واللئيم إذا جاع ابتغى. وإذا شبع طغى»(٤٢).

ويضيف:

«رأس اللئيم يحتمل الوهن ولا يحتمل الدهن»(٤٣).

مع ذلك، فالإنسان ليس أبدا خيرا مطلقا أو شرا مطلقا:

«وماخسر على الكرم كريم كما لم يربح على اللؤم لئيم»(٤٤).

وفى مناظرته مع الخوارزمى يتهم الهمذانى خصمه بالتسول، ويؤكد أن هذه المهنة مهنة غير شريفة فى نظره:

«لئن يقال للرجل يافاعل ياصانع أحب إليه من أن يقال ياشحاذ ويا مكدى. وقد صدقت أنت فى هذه الحلبة أسبق وفى هذه الحرفة أعرف. ولعمرك أنت أسحد وأنك فى الكدية أنفذ»(٤٥).

أما الرجل الفاضل، فهو نقيض ذلك، لأنه ورع أساساً. وفى رسالة له يمدح فيها راعيه خلف بن أحمد أمير سجستان، يؤكد الهمذانى أن العدل يسود بلاط الأمير، ويضيف:

«فلم يشرب الخمر ولم يسمع الزمر. ولم يعرف النقر ولم يلعب القمر. تشحن دور الملوك بالمعازف وداره بالمصاحف. وتأنس مجلسهم بالقيان ومجلسه بالقرآن»(٤٦).

وفى رسالة إلى صديق له ورث حديثا ثروة كبيرة، ينصحه بأن يجتنب المسرات المغرية والمحرمة التى يمكن أن يشتريها بثروته الجديدة(٤٧).

ويقول فى موضع آخر مفكراً: «ليست هناك صلة بين الأدب والذهب»(٤٨). والواقع أن الفضيلة ليست خاضعة للظروف ، ولكنها مجبولة: «هى كامنة فى نفس النبيل ، مثل النار فى الحجر أو الماء فى الشجر»(٤٩). إن الأحمق ينشد المسرات أما الرجل الحكيم فيكرس

نفسه كلية للسعى فى طلب المعرفة(٥١)، كـمـا يؤكـد الهمذانى فى رسالة له على غرار مقامته «العلمية» وفى رسالة ينصح ابن أخيه:

«أنت ولدى مـادمت والعلم شـأنك والمدرسة مكانك. والدفـتـر نديمك. وإن قـصـرت ولا إخالك. فغيرى خالك»(٥٢).

وإذا كانت المعرفة، فى رسالة المؤلف، مثالا ينبغى للمرء أن يجدّ فى السعى لبلوغه، (فإننا نذكر أن المتشرد الإسكندرى فى المقامة «المعرفية» «يتكلم» فحسب عن السعى لبلوغ المعرفة، لكنه لا يتبع كلماته بالفعل):

«إن الحقيقة(...) طيبة وجميلة، ونهايتها الجنة، أما النفاق فهـو سيىء وقـبيح وآخرته أحقر»(٥٣).

وهكـذا، ترسـم لنا الملاحظات ذات الطبـيـعـة الأخلاقيـة، التى تتضـمنهـا رسائل الهـمذانى، صورة متـماسكة إلى حد ما للرجل الشرير كـما يفـهـمه. وتكشف هذه الملاحظات بلا اسـتـثناء أن أخلاقيات الإسكندرى، فى رأى المؤلف، تقع على الطرف المناقض للفضيلة الحقة، وأن عقيدته الانتهازية لا يمكن إلا أن تؤدى به إلى الجحيم مباشرة. وهكذا يتضح أن أخلاقيات شخصيات الهمذانى القصصية تختلف اختلافا بينا عن أخلاقياته الخاصة.

عندما ألف الهمذانى المقامات، هل كـان لايزال على ولائه للمـذهب الشـيـعى، أم أنه كـان قـد تحـول بالفعل إلى المذهب السنى؟ ومرة أخرى تلقى الرسائل بعض الضوء على هذه المسألة المهمة. ففى رسالة يعارض فيها قصيدة للخوارزمى، يقول عن خصمه:

«قـدح علينا فـيـمـا روينا من مـقـامـات الإسكندرى من قوله إنا لا نحسن سواها وإناً نقف عند منتهاها. ولو أنصف هذا الفاضل لراض طبعه على خمس مقامات أو عشر مفتريات ثم عرضها على الأسماع والضمائر. وأهداها إلى الأبصار والبصائر. فإن كانت تقبلها ولا تزجُّها أو تأخذها ولا تمجها كان يعترض علينا بالقدح وعلى إملائنا بالجرح. أو يقصر سعيه ويتداركه وهنه. فيعلم من أملئ من مقامات الكدية أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين ولا لفظ ولا معنى. ولا يقدر منها على عشْرٍ حقيق بكشف عيوبه»(٥٤).

وعدد المقامات المنسوبة إلى الهـمـذانى اليـوم هو اثنتان وخمسون مقامة. ويبدو أن هذا العدد هو كل ما عرفه الحريرى، الذى عاش بعده بقرن من الزمان(٥٥). ويجب أن نضيف أن المقامة السادسة والعشرين بعنوان: «السورية»، وكـذلك القسم الثانى من المقامة الواحدة والثلاثين «الرصافية» عادة ما تحذف من معظم الطبعات وذلك لاتسامها بالفحش. وقد حدا هذا بالدارسين إلى الاعتقاد الخاطئ بأن هناك مقامة ناقصة من المجموعة. وإذا ما تركنا هذه النقطة الثانوية، نورد فيما يلى ملاحظة أ.ف.ل بيسـتـون A.F.L Beeston المهـمة فـيمـا يتعلق بمشكلة النص:

«هناك قلة من مؤرخى الأدب أخذوا (الزعم بتـأليف أربعـمـائة مـقـامـة) بالمعنى الحرفى، ويؤكـدون بثـقـة أن المقـامات الموجودة اليوم وعددها واحدة وخمسون، لاتمثل أكثر من واحـد على ثمـانيـة من مـجـمـل مـا أنتجـه (الهـمـذانى). وهذا قـول سـاذج كليـة. فاستخدام الرقم «أربعين» للدلالة على عدد غير محدود كان عرفا قديما جدا فى منطقة الشرق الأدنى (من أمثلة ذلك: أربعون عاما قضاها بنو إسرائيل فى التيه، وأربعون يوما صامها يسوع، وشهداء الكنيسة الأرثوذكسية الأربعـون، وعلى بابا والأربعـون حـرامى،

والحلقة القصصية التركية عن الأربعين وزيرا، إلخ)؛ والرقم ٤٠٠ يشير ببساطة إلى عدد غير محدود، كما نجد فى القصص التى تتحدث عن مكتبات من الضخامة بحيث تحتاج إلى ٤٠٠ ناقة لنقلها. والهمذانى ببساطة، كان يستعمل شكلا شائعا من الكلام للتعبير عن عدد ضخم، ولابد أن معاصريه قد فهموه بهـذا المعنى. وفى حين أن من الممكن أن يكون قد كتب بعض مقامات تجريبية ثم رأى بعد ذلك أن يحذفها، إلا أنه ليس هناك ما يدعونا لأن نصدق أن سبعة أثمان عمله مفقود بالنسبة لنا»[٥٦].

ويقيم بيستون فرضيته على برهان خارجى. ومع ذلك، فهو برهان مقنع، لأنه معقول تماما. ويؤيده ما يمكن أن نستخلصه من أن الهمذانى قد ذكر هذا الزعم المغالى فيه ثلاث مرات فى رسائله: مرتين فى معرض الإشارة إلى مقاماته، ومرة مشيرا إلى قدرته على تأليف الرسائل[٥٧]. ويبين ذلك بوضوح أن الرقم ٤٠٠ كان بالنسبة له مجرد كليشيه يستخدمه للدلالة على رقم ضخم، كما يقول بيستون.

يجدر أن نشير إلى أن الهمذانى، فى رسالته المذكورة فيما سبق، عندما ذكر اسم الخوارزمى، لم يقرنه بعبارة «رضى الله عنه» (التى تستعمل عادة فى العربية للإشارة إلى أن الشخص المقصود قد توفى). وهكذا، يمكن أن نستدل من ذلك على أن الخوارزمى كان حيا فى الوقت الذى كتب فيه الهمذانى رسالته. وطبقا لما أورده برندرجاست Prendergast ، نعلم أن الهمذانى قد وصل إلى نيسابور فى عام ٩٩٢ م، ولم يلق ترحيبا من الخوارزمى. وقد توفى الأديب الكهل فى عام ٩٩٣م، أى بعد عام من انشغاله بالمناظرة الشهيرة مع الهمذانى[٥٨]. وهكذا، فلابد أن تكون رسالة الهمذانى التى يزعم فيها أنه أتم كتابه.. (أربعمائة) مقامة قد كتبت بعد وصوله إلى نيسابور وقبل وفاة خصمه بها. وكما أشرنا من قبل، وفى روايته عن المناظرة الهجومية التى دارت بينهما، يزعم الهمذانى أنه كان شيعيا فى ذلك الوقت[٥٩]. وهذا المعيار الزمنى لتطوره الروحى يتطابق تماما مع شهادة الثعالبى، التى تفيد أن الهمذانى قد غادر بلده عام ٩٩٢م، وتوجه إلى بلاط وزير Buyid، الصاحب بن عباد فى الرجعان، ومنها سافر إلى جرجان حيث اتصل بطائفة الإسماعيلية[٦٠]. وبقدر ما تتفق البراهين التى أمكننا التقاطها من الرسائل مع البيانات البيوجرافية التى أوردها الثعالبى، يكون لدينا من الأسباب القوية ما يدفعنا إلى الظن بأن المقامات قد كتبت فى تلك الفترة من حياة المؤلف التى كان فيها تحت تأثير المبادئ الشيعية. فمع مفهوم العدل الإلهى وحرية الإرادة البشرية الذى كان يميز المذهب الشيعى فى ذلك الوقت عن المذهب السنى، يحق لنا أن نتساءل، إلى أية درجة تظهر مثل هذه المبادئ فى المقامات.

٥ – فى مدح الحماقة

تبين النصوص التى أوردناها فيما سبق أن الهمذانى كان ملما إلماما كبيرا بالمناقشات التى كانت دائرة بين فقهاء الدين الإسلاميين فى عصره حول مبدأ حرية الإرادة ومبدأ القضاء والقدر. وفى حين أنه لا ينكر وجود القضاء والقدر، فإنه يقر بالقدر نفسه بحرية الاختيار فى نطاق الإرادة البشرية الحرج. وعلى المستوى الأخلاقى، نجد أنه بينما يعترف بشكل عام بأن الدهر أو «الزمن» يمارس سيطرة خارجية على الأحداث البشرية، إلا أنه يعارض أيضا بحسم فكرة أن الإنسان ينبغى أن يقبل قدره بسلبية ودون مقاومة. وعلى ذلك، فإنه يرى، على المستوى العملى للفعل، أنه برغم أن العالم ليس على أكمل حال، فإن واجب الإنسان أخلاقياً أن يقاوم عملية الانحلال فيه. ومن هنا ،كان من الصعب ألا يعتبر الهمذانى «قدريا» بأى معنى لهذه الكلمة، فآراؤه تسمح

بحرية الاختيار على المستوى الأخلاقى. وبهذا المعنى، فلا شك أنه كان أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، كما يُعْتَقد، وخاصة فى مرحلته الأولى، المرحلة الشيعية. ومن ملاحظاته المثيرة بصفة خاصة، تلك التى قال فيها إنه «ليس هناك جنة ولا جحيم»، والتى توحى بالتفسير المجازى للقرآن، وهو المنهج نفسه الذى سار عليه فرع الشيعة الإسماعيلية، والذى قيل إن الهمذانى كان على اتصال بأتباعه[1]. إذا وضعنا المعلومات السابقة فى اعتبارنا، فإن مواقف شخصيات الهمذانى من المسؤولية البشرية تتخذ ظلالا واضحة من المعنى. وقد أثيرت هذه المسألة فى المقامة «المارستانية». فنجد عيسى الذى صور فى موضع آخر باعتباره شيعيا من مدينة قم الفارسية[2]، (ومن هنا فهو ينتمى لطائفة تميل إلى مواقف المعتزلة)، يزور مصحا للمجانين فى البصرة بصحبة الفقيه المعتزلى الشهير أبى بكر محمد بن عبد الله العسكرى الذى يشار إليه هنا بأبى داوود. ويلتقى هذان الرجلان المؤيدان لحرية الإرادة برجل مجنون وهب قدرات خاصة. وعندما يعلم بهوية الزائرين، يشرع فى إلقاء خطاب لاذع عنيف مؤيدا للجبرية ضد مبدأ الإرادة الحرة. وبعد أن تخمد ثورة الرجل يتملك عيسى وأبا داوود شعور عميق بالتطهر ولا تسعفهما الكلمات، ويضربان سريعا فى طريق العودة. مع ذلك، فقد أزعجهما هجوم الرجل المجنون، ويقرران العودة كى يسألاه عن هويته. وعند ذلك يعلق المجنون:

«أنا ينبوع العجائب
فى احتيالى ذو مراتب
أنا فى الحق سَنَامٌ
أنا فى الباطل غارب
أنا إسكندر دارى
فى بلاد الله سارب
أغتدى فى الدير قسيساً وفى المسجد راهب»[3]

باختصار، لقد ظهر الإسكندرى مرة أخرى. وبالنظر إلى ما نعرفه عنه وعن أساليبه، فلابد أن يثور سؤال أمام القارئ: هل هو مجنون حقا فى هذه المقامة، أم أنها خدعة من خدعه المعتادة (هل يدعى الجنون لكى يقيم فى مصح المجانين على نفقة الدولة؟). وتتضمن المنظومة الشعرية التى يكشف فيها عن شخصيته تحذيرا مستترا: فبعد اعترافه بأنه أستاذ فى الاحتيال، يصرح بأنه قادر على مطاولة كل من الحقيقة والزيف بالقدر نفسه من اليسر. بتعبير آخر، لا ينبغى تقبل توكيده بمعناه الظاهرى. وملاحظته الأخيرة التى تفيد أنه كبير الرهبان فى الدير وناسك فى المسجد غاية فى الغرابة؛ فهى تعنى أن ولاءه للدين الرسمى لا يتعدى السطح، وأنه فيما يتصل بالأمور الروحية يصنع فى روما كما يصنع الرومان، وفى مكة كما يصنع المكيون. إن حياته، بعبارة بسيطة، لا يحكمها أى التزام راسخ بالمبادئ الدينية. ولكن، برغم أنه من الطبيعى أن يتوقع المرء أن يجد رئيس رهبان فى الدير وراهبا فى المسجد، فإن هذه الفكرة مهينة إهانة بالغة من وجهة النظر الإسلامية، لأنها تسخر من الحديث الشهير للنبى القائل بأنه لا رهبنة فى الإسلام. وهكذا، يتبين أن التوازى الشكلى فى العبارة يخفى تناقضا ضمنيا. إن بطلنا المخادع القادر على الخداع قدرته على قول الحق، يخبرنا أنه مستعد للتكيف مع عادات الأديان المنافسة للإسلام، ولكنه فى الوقت نفسه مستعد، وبالدرجة نفسها، أن يلعب دورا تخريبيا داخل الإسلام. بتعبير أوضح، هو مستعد للمراءاة مع دين معاد، بينما يقوم بتخريب دينه الخاص. وبهذا يكون خائنا لمجتمعه؛ شخصا لا تستحق أفعاله من الثقة إلا القدر اليسير الذى تتضمنه أقواله.

وإذا سلمنا بعدم أهلية المتحدث للثقة بشكل عام، فما الذى نستخلصه من خطابه الوعظى ضد مبدأ حرية الإرادة؟ تتضمن المقامة عدة مفاتيح يمكن أن تساعدنا فى وضع أقدامنا على الطريق الصحيح للوصول إلى

كشف معناها. بداية، نقول إن منطق المتحدث مضلل، إذ إنه فى جداله ضد مبدأ الإرادة الحرة يتساءل:

«إن كان الأمر كما تقولون:

خالق الظلم ظالم،

أفلا تقولون: خالق الهُلْك هالك؟»(٤).

ولابد أن برندرجاست قد فهم جيدا أن هذه هى الطريقة الوحيدة لترجمة النص كى يمكن استخلاص درس القضاء والقدر Predestination الذى يعنيه الإسكندرى. غير أن هناك تناقضا كامنا تحت التوازى الشكلى الأنيق فى الجملة. فيوجد هنا توازن بين اسمى الفاعل المتعادلين صوتيا: «ظالم» و«هالك». ولكن الفعل «هلك» يمكن أن يكون متعديا بمعنى يدمّر «يُهلك» أو لازما بمعنى يفْنى «يَهلَك». ومن هنا، فإن اسم الفاعل هذا يمكن أن يعنى نظريا إما مُهلك، «قاتل» (متعد) أو «شخص هالك، فان» (لازم)، وهذا المعنى الأخير هو الشائع. والإسكندرى يستخدم الكلمة بالمعنى الثانى. ولكن ذلك يكشف عن مغالطة فى حجته، لأن المعادل الوحيد فى «المعنى» لكلمة «ظالم» هو كلمة «مُهْلك». وعلى ذلك، منطقيا، فقد كان الواجب أن يقرأ النص كما يلى: «تقولون: خالق الظلم «ظالم»، أفلا تقولون: خالق الهلك «مُهلك»؟» وبالنظر إلى حقيقة أن الله المسندة إليه هذه الجملة، ليس أبدا بمهلك، من وجهة النظر الجبرية، فإن حجة الإسكندرى تنهار من أساسها. إنها فى الواقع تقوم كلية على التناغم الصوتى للكلمات (فن البلاغيين) وليس على التماسك المنطقى الداخلى.

وبعد سطور قليلة أخرى، يقول الواعظ: «تقول إن الإنسان قد «خُير» «فاختار». أبدا!»(٥) وكما ذكرنا، لم يكن الهمذانى مؤمنا بأى مبدأ يدعو إلى الإرادة الحرة المطلقة، لكنه اعتقد فى حرية اختيار محدودة فى أمور تتعلق بالإرادة البشرية. ففى رسالة إلى أبى عامر عدنان بن محمد يستهلها بقوله:

«وأنا شاهد على أنه إذا كان الشيخ والرئيس ـ أطال الله بقاءه ـ قد خُيّر لما اختار فوق ما اختير له»(٦).

وبعد ذلك إشارة واضحة إلى مبدأ الاختيار الذى سبق ذكره فى معرض الحديث عن هشام بن الحكم. وهو لا يعنى الخضوع للقضاء والقدر Predestination، وإنما على الأصح، أن الإنسان قد تكون لديه الحرية فى أن يختار القيام بفعل ما، بينما قد يمنعه القدر من القيام به. وتكشف هذه الفقرة عن إلمام الهمذانى الكبير بهذا المبدأ، الذى كان من مؤيديه كما يبدو. وعلى عكس ذلك نجد موقف الإسكندرى الأكثر تطرفا إلى حد بعيد، لأنه يرفض مبدأ «الاختيار» رفضا قاطعا. وبالتالى، فإن هذا يدل دلالة قوية على أن وجهة النظر التى كان الإسكندرى يدافع عنها تختلف عن وجهة نظر المؤلف، وأن المرجح أن الأخير قصد فى هذه المقامة أن يهجو تطرف النظرة المؤيدة للقضاء والقدر.

ما دلالة أن المتحدث عن «الجبر» قد قُدّم بصفته رجلا مجنونا؟ هل هو فى الحقيقة مجنون أم لا؟ يتضمن النص مفتاحا واحدا ذا أهمية كبيرة لحسم هذه النقطة. فعند لقائهم الأول فى المصح، يخبر المجنون عيسى أنه يعلم علما تاما أن الأخير يعتزم الزواج من امرأة من طائفة الخوارج (التى لا يتفق مع أنصارها كذلك). وخلال تأنيبه عيسى على زواجه المرتقب، يشير إلى حديث فى الخطْبة: «ويلك هلا تخيرت لنطفتك. ونظرت لعقبك؟»(٧). وسؤاله الذى يعنى، كما هو واضح، أن عيسى يمتلك حرية الاختيار، يتعارض كلية مع حججه السابقة المؤيدة للجبرية. وتأخذ هذه الحجج فى التفكك شيئا فشيئا، حتى تصبح أشبه بهذيان مخبول. ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك. فعندما يعود عيسى إلى بيته يصرح لأبى داوود أنه بالفعل قد خطط للزواج من امرأة من الخوارج، ويبدى دهشته لمعرفة المجنون بهذا الأمر، وهو لم يبح به لكائن حى. فكيف إذن عرف به الإسكندرى؟

لقد كان هناك اعتقاد شائع فى الإسلام فى العصور الوسيطة، وكذلك فى الفولكلور الإسبانى، بأن المجانين يمتلكون قدرة خارقة على التنبؤ، وأنهم قد يصلون إلى الحقيقة[٨]. ولأن المجانين غير مسؤولين عن أفعالهم، فقد كان الناس يتسامحون إزاء تصرفاتهم الشاذة بدرجة تثير الدهشة؛ الأمر الذى دعا بعض العاقلين من أنصار القضايا المغمورة إلى التظاهر بالجنون فى بعض المناسبات ليمكنهم أن يتحدثوا عن خصومهم الأقوياء بحرية أكثر ودون عاقبة. فإذا أغرانا الافتراض بأن الإسكندرى هنا محتال يدعى الجنون كما ادعى من قبل أدوارا أخرى، فإن الجزئية البسيطة التى تضمنتها القصة عن أنه تنبأ بخطة عيسى السرية للزواج، تثبت خطأنا على الفور. نتأكد من هذه النقطة أن الإسكندرى مجنون تماما، وأنه لهذا قد أوتى قدرات خارقة من النوع الذى كان مسلمو العصور الوسيطة يعتقدونه فى المجانين. هنا تنشأ مشكلة أخرى: هل يفهم دفاعه عن الجبرية الذى يتضمنه حديثه على أنه حقيقة صدرت عن مجنون ملهم حلت فيه كلمة الله، أم أن موهبته شيطانية، وبذا ينبغى رفض كلامه؟ لقد أوضحنا من قبل أن حججه متناقضة، وعلى ذلك فلا يمكن أن تكون صحيحة. ولكن، كى نولى هذه المسألة حقها من البحث، دعونا ننظر بعين الفحص إلى أمثلة أخرى للجنون فى المقامات.

فى المقامة «الحلوانية»، نلقى عيسى فى طريق عودته من رحلة الحج، وقد توقف فى المدينة التى تحمل هذا الاسم وتقع شرق بغداد. لقد طال شعره، واتسخ بدنه من السفر، فيقرر أن يستحم ويحتلق. ولبلوغ ذلك يستدعى عبده ويأمره أن يختار له حماما[٩]، وتكون نتيجة ذلك مهزلة من الأخطاء: أولا، يرشد العبد عيسى إلى حمام حيث يقوم اثنان من العمال السفهاء بتدليك جسده بخشونة ودون خبرة، ثم يتعاركان حول من منهما أحق برأسه. ويصل العراك إلى حد التلاكم، ويتم استدعاء صاحب الحمام، فيصدر حكمه بأن رأس عيسى من التفاهة بحيث لا تستحق العراك من أجلها: «وهب أن هذا الرأس تيس. وأننا لم نر هذا التيس!»[١٠]. ويمتلئ عيسى بالخوف والخزى، ويتخذ طريق الفرار. ثم يبدأ يشتم ويسب ويضرب العبد الذى عرضه لمثل هذا الإذلال.

ونجد عناية خاصة بالبنية فى هذه الحادثة. إن عيسى يَقْدَم على أنه فى طريق عودته من رحلة الحج. وهذا يعنى، من وجهة النظر المسلمة، أن من حقه أن يحظى بالاحترام والتكريم مثل كل من أدى فريضة الحج إلى الأراضى المقدسة. ولكن الأمر ينتهى به إلى أن يلقى معاملة خشنة، ويهان على أيدى حفنة من المتوحشين؛ وبذلك يكون حقه الطبيعى فى التكريم قد أنكر عليه. وفى بداية القصة نجد عيسى متسخ البدن، وإن كان طاهر الروح. وفى النهاية يظل كما هو متسخ البدن. ما سبب هذا الإخفاق؟ مرة أخرى يعطينا النص مفاتيح معينة للحل: عندما يطلب عيسى من عبده أن يختار له حماما فإنه يعطيه التعليمات الآتية:

«ليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة. طيب الهواء. معتدل الماء»[١١].

وهذه المتطلبات لا تتضمن أى ذكر للخبرة، والثقة، أو لدماثة خلق صاحبه وعماله؛ بتعبير آخر، فإن تمييز عيسى بين الحمام الجيد والسيئ يقوم على معايير سطحية. ويعود العبد الذى تلقى مثل هذه التعليمات الهزيلة، ويعلن: «قد اخترته (الحمام) كما رسمت»[١٢].

فالعبد الذى تلقى توجيهات خاطئة من سيده يتخذ اختيارا خاطئا. مع ذلك، فبعد وقوع الحادثة يعتبر مسؤولا ويسب ويضرب. وتبين هذه الجزئية أن السيد يرفض قبول مسؤوليته عن أوامره غير الملائمة، ويلقى اللوم على العبد الذى ضلله بنفسه. علاوة على أنه عندما يسب العبد العاجز ويضربه، يضع نفسه تماما فى المستوى نفسه

لصاحب الحمام الفظ الذى سبق أن سبه. وهكذا يسوقه تهربه من المسؤولية إلى أن ينتهى وهو على القدر نفسه من القذارة، أخلاقيا، كما كان بدنيا. ولا يكون لرحلة الحج التى قام بها أى نفع روحى له.

ونظرا لإخفاقه التام فى محاولة الاستحمام، يقوم عيسى بطرد عبده وإحضار آخر، يأمره قائلا: «اذهب فأتنى بحجَّام يحط عنى هذا الثقل»[١٣]. ومرة أخرى يخلو الأمر من أى إرشادات خاصة كالمهارة. ولكن عيسى يستقبل «رجلا لطيف البنية. مليح الحلية. فى صورة الدمية فارتحت إليه»[١٤]. ومرة أخرى، نجد أن حكمه مبنى على المظاهر كلية. ويتضح أن الحلاق مجنون بقدر ما هو ثرثار. لقد استؤجر ليحلق رأس عيسى، ولكنه بدلا من ذلك، يشرع فى نقاش طويل مع مؤجره. وتتحول المحادثة منذ بدايتها تقريبا إلى حوار من طرف واحد، يطلق الحلاق فيها المجال لحبل لا ينتهى من الاستنباطات غير المترابطة. وتكون النتيجة إخفاقه فى حلق رأس عيسى. وأخيرا يعتذر بالكلمات الآتية: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل، لكنت قد حلقت رأسك»[١٥]. ولقد سبق أن أوضحنا أن الأشعرية كانوا يعتقدون أن القدرة على القيام بفعل يخلقها الله فقط فى لحظة الفعل نفسه، وليس قبلها. وهكذا تكون جملة: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل» مساوية لقول: «لو كان الإنسان يمتلك حرية الإرادة»، وهو وضع لا يتمتع به المجنون. ولكن فى هذا السياق (وهو فى العادة سياق يخبرنا أن القول قصد به السخرية) تبين بوضوح النظرة الانتقادية التى ينظر بها إلى مبدأ الجبرية Deterministic الذى يؤمن به الأشعرى، وكذلك الحلاق المجنون؛ إذ إن التبرير الثيولوجى الذى يقدمه الأخير لفشله فى القيام بواجباته الحلاقية هو على الأرجح قضية الذروة فى حبل الاستنباطات غير المترابطة الجنونية. فوق ذلك، فإن الحلاق غير القادر على حلق الرؤوس يمثل من وجهة النظر العملية، تناقضا عجيبا فى التعبير. مع أن السبب الحقيقى لعدم قيامه بواجبه هو أنه يتكلم كثيرا. وهكذا، وعلى غرار النمط البيكاريسكى، نجد أحد المبادئ الرفيعة فى الفكر الدينى يوضع موضع تشكك، ويعرض بطريقة توحى بأنه بلا معنى.

والآن، يجدر بالقارئ أن يتخيل نفسه فى موقف عيسى: لقد فقد ماء وجهه لتوه فى شجار فظ فى حمام عام، حول من هو صاحب الحق، مجازيًا، فى رأسه. والآن يتعرض لثرثرة بلا معنى من رجل مجنون، يلوح بموسى حاد فى يده. وهكذا، فليس مستغربا أنه عندما يتوقف الهذر ويعرض الحلاق أن يبدأ فى حلاقة رأس عيسى، يرفض الأخير: «فبقيت متحيرا من بيانه فى هذيانه. وخشيت أن يطول مجلسه فقلت: إلى غد إن شاء الله»[١٦]، وهذا لا يقوله عيسى بصراحة. وما يبدو واضحا من مقارنة هذا الحدث بالحدث السابق، هو أنه يخاف أيضا أن يفقد رأسه ثانية، ليس مجازيا هذه المرة، وإنما «حرفيا» وبمعنى الكلمة. وهكذا، فعندما يصبح الحلاق، أخيرا، على استعداد لأداء مهمته، يمنع من ذلك. ويبقى عيسى غير مغتسل وغير حليق.

ولسنا فى حاجة للقول بأنه قد تبين أن الحلاق ما هو إلا الإسكندرى الذى يظهر فى هذا المثال أيضا، وكأنه يعانى من نوبة جنون حقيقية، وليس ادعاء (فلو كان مدعيا، ما الذى يجنيه من فشله فى أداء عمله؟)، إذ إن أهالى حلوان يخبرون عيسى أن «هذا رجل لم يوافقه هذا الماء. فغلبت عليه السوداء. وهو طول النهار يهذى»[١٧].

إذا ما لحظنا العناصر الرئيسية فى هذه المقامة ذات القسمين، التى تتفق مع ما فيها من نقاط ثيولوجية ضمنية، نجد أن عيسى يمارس إرادته الحرة ويختار أن يغتسل بعد رحلته، ولكنه يترك اختيار الوسائل لإنجاز ذلك إلى اثنين من العبيد غير مؤهلين لذلك البتة. واتباعا لمشورته السيئة، يتخذان اختيارات سيئة، لأنهما، مثله،

تضللهما المظاهر الخارجية. ونتيجة لذلك تخيب مقاصد عيسى. وهنا نأتى إلى صلب المشكلة: من وجهة النظر الجبرية قد يمكن التسليم بأن الإنسان برغم أنه يستطيع أن يقترح، فالله فى النهاية هو الذى يدبر؛ قد يختار المرء أن يحتلق، لكن نجاح اختياره يتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فقد حرص مؤلف المقامة جيدا على أن يبين أن عيسى قد قام باختيار سيئ فى كل حالة. وعلى ذلك، فيجب أن يتحمل قسطا من المسؤولية عن إحباطه فى النهاية.

وعلى عكس ذلك، يمكننا أن نفترض واثقين أن الإسكندرى، لأنه مجنون، لا يعد مسؤولاً عن أفعاله. فليست لديه القدرة على التفكير المنطقى ولا على أداء عمله. ومع ذلك، فعندما يصبح مستعدا لذلك فى النهاية، ينثنى عزمه، ليس بإرادة من الله، أو من القدر، وإنما من عيسى الذى يرفض خدماته. هنا لا يرد ذكر للقضاء والقدر فى المقامة، وإنما نجد أن المجنون فقط كان قد استشهد به من قبل. وهكذا، ففى حين أن المجنون ينظر إلى الحياة من خلال منظور جبرى، نجد المؤلف يستشهد فقط بالمسببات الطبيعية (فالإسكندرى مجنون لأن الطقس لا يلائمه؛ وعيسى يفشل فى الاغتسال بسبب المعاملة الفظة التى يلقاها من عمال الحمام؛ ويرفض حلاقة رأسه بسبب خوفه من الحلاق المجنون الذى يشهر الموسى فى يده).

تعد هذه المقامة، فى آخر الأمر، فحصا لمبدأ «الاختيار» الذى يميز، كما رأينا، بين المناطق التى تقع فى نطاق سلطان الإرادة، والأحداث التى تقع للمرء، وليس له سلطان عليها[١٨]. المرء يستطيع أن يختار أن يغتسل، ولكن النتيجة تتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فهذه العوامل الخارجية يمكن، إلى حد ما، أن تخضع لقرارات المرء الحكيمة أو الحمقاء. فالرجل الحكيم، كما يريد المؤلف أن يقول، يقيم قراراته على قيم متينة، بينما الأحمق يقيمها على مظاهر خادعة.

مع ذلك، فالمجنون يمثل مشكلة، لأنه أحمق رُفع إلى الدرجة القصوى. وقد رأينا مثالين فى المقامات، يظهر فيهما الإسكندرى مجنوناً حقيقياً. ونراه من خلال العمل كله، يبث فى تعاليمه المبرمجة أن الجنون والحماقة يستحقان احتراما أعظم مما يستحقه العقل والمنطق. هكذا يقول متعجبا فى المقامة «المكفوفية»:

«زَجِّ الزمان بحمق
إن الزمان زَبُون
لا تُكْذَبن بعقل
ما العقل إلا الجنون[١٩]

وفى المقامة «القردية» يضيف:

بالحمق أدركت المنى
ورفلت فى حلل الجمال[٢٠]

وفى «المجاعية» يقول مباهيا:

سَخُفَ الزمان وأهله
فركبت من سخفى مطية[٢١]

ويضيف فى المقامة «المطلبية»:

أنا جبار الزمان
لى من السخف معانى[٢٢]»

واستنادا إلى الافتراض الصحيح بشكل شامل، وهو أن «أحدا لا يستطيع أن يبنى قصره على الاعتقاد بأن الحمق جدير بالثناء»[٢٣]، لا مفر من أن نستنتج أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندرى تصويرا تهكميا، باعتباره مخلوقا مضلّلا. وهو فى أحسن حالاته مخطئ بحمق، وفى أسوأها مريض بالجنون. والحاسة الفائقة التى يتمتع بها مع الجنون فى «المارستانية» لا تتعلق بالجنس البشرى بشكل عام، كما أنها ليست وحيا إلهيا (يطلق على صاحبه فى العربية تعبير المجذوب)، وإنما هى نوع من الاستحواذ الشيطانى، وهو ما يعنيه ضمنا وصفه «بالمجنون».

وهكذا، يصح أن نفتـرض أن آراء الإسكندرى عن القضاء والقدر، المفرطة فى البساطة، المتطرفة، المتناقضة، ليست هى أبدا آراء المؤلف. فعلى عكس مقولة الهمذانى التى سبق ذكرها: «لا ولا كرامة للدهر أن نقعد تحت حكمه. أو نقبل خسف ظلمه». نجد الإسكندرى لا يكف عن لوم القدر على تعاسته، ثم يسخِّر هذه الحجة لتبرير فساده هو. ومن الأمور ذات المغزى أن السلبية تجاه ضربات القدر، التى يدينها المؤلف بصراحة فى كتاباته غير القصصية، هى بالتحديد الخاصية نفسها التى تحوز إعجاب عيسى فى الإسكندرى، إذ يقول فى المقامة «الأسدية»:

«كان يبلُغُنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغى إليه النَّفور وينتفض له العصفور. ويروْى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة. ويغمض عن أوهام الكهنة دقة. وأنا أسأل الله بقاءه. حتى أرزق لقاءه. وأتعجب من قعود همته. مع حسن آلته»(٢٤).

هذه الاعتبارات تجعل من المحتمل جدا أن يكون المؤلف قد قصد أن تقرأ الخطبة اللاذعة للإسكندرى ضد مبدأ حرية الإرادة التى ألقاها فى المصح، من وجهة نظر تهكمية، مع إلماحها، فى الوقت نفسه، إلى أن الهمذانى يعارض المواقف المتطرفة والتبسيط المفرط للأفكار الدينية فى عصره. ليس الأمر أنه يرفض الجبرية رفضا جاهزا (هل المجنون مسؤول عن أفعاله؟) ولكنه، بالأحرى، يرى جدلية «حرية الإرادة/ الجبرية» كما هى عليه من مفارقة. كما أن اهتمامه الأكبر ينصب على نتائجها العملية أكثر مما ينصب على تشعباتها النظرية التى لا نهاية لها. إن الهمذانى يدرك أن الثيولوچيا قد فشلت بشكل محزن فى تقديم نظرية صحيحة، ولذلك فهو يولى ظهره للنظريات. وعلى المستوى العملى يدين الفكرة التى تقول إنه إذا نظر إلى الحياة من منظور جبرى، فإن الإنسان يكون حراً فى اتباع غرائزه الأنانية بدلا من السعى لزيادة الخير على أرض الله. إن الدعوة المفتوحة إلى الانتهازية، التى توجهها الجبرية إلى القارئ الغفل (وهى دعوة قبلها الإسكندرى قبولا تاماً) لا يمكن أن تؤدى إلا إلى الجنون، ويرفضها مؤلف المقامات رفضا قاطعا.

إن الإسكندرى الذى يظهر مجنوناً فى المقامة «الحلوانية»، ضحية قوى عليا، وهو لذلك غير مسؤول عن أفعاله، لأن الفكر الدينى الإسلامى ميز بين الأشياء التى تقع للمرء، والتى يكون «للاضطرار» اليد العليا فيها، والأمور التى تحكمها الإرادة، حيث يكون هناك مجال «للاختيار». مع ذلك، فإن الخطأ الذى ارتكبه يتمثل فى تطبيقه مفهوم «الاضطرار» فى لحظات من التجلى، على مناطق يحكمها «الاختيار». وهذا يتيح له أن يتهرب من مسؤولية إخفاقه وأخطائه. وبرغم أن أسلوبه هذا قد يريح ضميره، إلا أنه يفشل فى إقناعنا بمتانة حججه.

الهوامش:

١ ـ المقدمة

(١) الترجمات مبينة فى Die europaischen Ubersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17 Jahrhunderts (Graz, 1956), M. Steinschneider.
ويوجد ملخص باللغة الإنجليزية للدراسات الخاصة بالموضوع فى القرن التاسع عشر فى H.A.R Gibb, «**Literature**», T. Arnold and A. Guillaume (eds), «**The Legacy of Islam**» (Oxford, 1931) 180-209.

وقد قام فرانز روزنتال Franz Rosenthal بمراجعة هذه المقالة وتحديثها (2d ed. Oxford, 1974), ed. J. Schacht and C.E.Basworth, 318-349.
وحول الترجمة فى إسبانيا، وتأثيرها على النثر الإسبانى، انظر:

A. Galmés de Fuentes, **«Influencias Sintacticas y estilisticas del árabe en la Prosa medieval castellana** (Madrid 1956).

(٢) كان إ. بلوشيه E. Blochet أول من بدأ الحاجة المؤيدة للمصادر الشرقية التى أثرت فى دانتى وذلك فى:

Les sources Orientales de la Divine Comédie (Paris 1901).

وتبعه م. أسين بالاسيوس فى:

La escatalogia musulmana en la Divina Comedia (Madrid-Granada, 1943).

وبراهين أخرى قدمها إ. سيروللى E. Cerulli, Il **«Libro della Scala»** e la questione delle fonti arabe-spagnole della Divina Commedia (Vatican 1949).

وأيضا: J. Manoz Sendino, **La Eskala de Makama: Traducción del á rabe al castellano,** latin y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio (Madrid 1949).

وينبغى التأكيد أن أحدا من المؤلفين المذكورين لم يجادل فى أن دانتى قد قرأ النصوص العربية الأصلية. بل إنهم قاموا بالتنقيب عن كل مصادره المحتملة، وثبت أن الكثير منها عبارة عن ترجمات من العربية. ويلخص ف. روزينتال، فى حذر، الجدل الذى ثار حول دانتى على النحو التالى: إذا كان هناك برهان وثائقى وليس مجرد احتمال، على أن دانتى قد قرأ عملا مترجما عن «المعراج»، فإن هذا المثال الأعظم الوحيد للتأثير الإسلامى على الأدب الغربى يتحول من الاحتمال إلى الترجيح بل إلى اليقين. والفرضية التى قدمها بلوشية وأسين بالاسيوز لا تنطبق على نصوص المعراج، إلا أن هذين الكاتبين قد قاما بمناقشة وتحليل كثير من المصادر الإسلامية الأخرى سواء بالعربية أو الفارسية.

(٣) نشرت ثلاث مقامات أندلسية من تأليف الأشترقوى Al-Ashtarquwi فى **I. Asso del Rio, Bibliotheca Arabico-Argonensis** (Amesterdam 1782).

والرأى القائل بأن **كتاب الحب الجميل** لجوان روى عبارة عن مجموعة مقامات عربية شكلا ولكن بمضمون مسيحى، قد طرحه ف. فرنانديز جونزاليس F. Fernandez y Gonzalez,

«Influencias de las lenguas letras orientales en la cultura de los pueblos de la peninsula Iberica», Discuros leidos ante la Real Academica Espanola (Madrid 1894).

وقد ظل الرومانسيون يتجاهلون هذا الرأى طوال سبعة وستين عاما إلى أن قامت ماريا روزا ليدا دى ملكيل Maria Raza lida de Malkiel بإعادة دراسته فى:

Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina» (Ilinois Studies in Language and Literature), 49 (1961-1963), 1-106.

وقد أكدت ليدا دى ملكيل أنه من الممكن أن يكون فن المقامة العربية قد وصل إلى الكتاب المسيحيين عن طريق التقليدات العبرية التى قام بها الحريزى Harizi (Tahekemoni) وجوزيف بن مير زابارا Joseph ben Meir Zabara ، **كتاب البهجة، «The Book of Delight»**. وبينما لم يتبعها أحد من الباحثين فى هذا الطريق، نجد جرير بن حيدر فى: **أدب المقامات ورواية البيكاريسك Journal of Arabic Literature,5 (1974)** (Makamat Literature and the Picaresque Novel) ينكر وجود أى تأثير على البيكاريسك الإسبانى، إلا أن دراسته مختلة أساسا بسبب عدم فهمه المعنى الأساسى لمفهوم «البيكاريسك»، فهما صحيحا، فإدخاله **«الأوديسة» و«قصائد ميوسيد» Poema de Mio Cid** فى هذا النوع الأدبى اعتمادا على أن أبطالهما من الرحالة، غير مقبول. وتعريفه للبيكاريسك، الذى اقتبسه عن عمل لألكسندر باركر Alexander Parker (وقد بطلت اليوم الآراء المتضمنة به)، تعريف يعارضه الآن باركر نفسه. أما ر. أرى R. Arie فيستخلص وجود تأثير محتمل على البيكاريسك الإسبانى، ولكنه لا يقدم دليلا على ذلك، **ملاحظات على المقامة الأندلسية، Notes sur la maquma andalouse** هيسبيريز Hespéris ، ٩ (١٩٦٨) ٢٠١ ـ ٢١٧. ويقدم هـ. نيما H. Nemah فى مقالته ، المقامات الأندلسية، جورنال أوف أرابيك ليترتشر، ٥ (١٩٧٤) ٨٣ ـ ٩٢، دراسة موثقة للأعمال الأندلسية التى تحاكى بديع الزمان والحريرى. لكنه لا يتطرق إلى مسألة التأثير.

(٤) طرحه أول مرة فى القرن السادس عشر ج. باربيرى G. Barbieri:

, Dell'origine della poesia rimata, ed. G Tiraboschi (Modena 1970).

ومن الدراسات المهمة الحديثة:

R.Boase, **The Origin and Meaning of Courtly Love : A Critical Study of European Scholarship.** (Manchester, 1977), and M.R. Menocal, **Close Encounters in Medieval Provence: «Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry»,** Hispanic Review, 49 (1981), 43-64.

(٥) أثار هذا الرأى أول مرة ج. ريبيرا J. Ribera،

«Huellas, que aparcen en los primitivos Historiadores Musulmanes de la peninsula, de una poesia épica romanceada que debio florecer en Andalucia en los siglos Ixyx»

Historiadoves Musulmanes de la peninsula, de una poesia épica romanceada que debio florecer en Andalucia en los siglos Ixyx» Discursos Leidos ante la Real Academia de la Historia (Madrid 1915).

وقد بحثه حديثا، دون أن يصل إلى نتائج قاطعة: ل. عبدالبديع،

«La epica árabe y su influencia en la epica castellana», (Santiago, Chile 1964); J.T. Monroe, **«A Tenth-Century Hispano-Arabic Epic Poem: The Urjuza of Ibn Abd Rabbihi of Cordova», Journal of the American Oreintal Society** 41 (1971); F. Marcos Marin, **Poesia Narrativa árabe y epica Hispanica** (Madrid 1971); A. Galmes de Fuentas, Epica árabe y epica castellana (Barcelona 1978).

(٦) من الأعمال العديدة عن الصوفية وعلاقاتها بالتصوف الإسبانى لأسين بالوسيوس Asin Palacios، انظر بوجه خاص، **El Islam cristianizado: estudio del «Sufismo a Través de las obras de Aben arabi de Murcia»** (مدريد ١٩٣١) و **Huellas del Islam** (مدريد ١٩٤١)؛ و **«Un Precursor Hispanomusulman de San Juan de la Cruz**، الأندلس1، (١٩٣٣)، ٧ ـ ٩٧.

وقد عارض ب. نويا P.Nwya نظرية أسين، «**ابن عباد الروندى وجان دى لاكروس**» الأندلس، ٢٢ (١٩٥٧) ١١٣ ـ ١٣٠. وفى وقت أحدث، أثار الموضوع مرة أخرى لوس لوبيز ـ بارالت Luce López-Baralt، فى:

San Juan de la Cruz y la concepción Semitica del lenguaje poético.

(رسالة دكتوراه لم تنشر ونوقشت فى جامعة هارفارد ١٩٧٤)، ويعتقد لوبيز ـ بارالت أن أسلوب سان جون الشعرى يدين لشعر التصوف الإسلامى.

(٧) **«Avicenna's Risala fil-i´sq and courtly love», Journal of Near Eastern Studies, II** (1952), 237-238.

(٨) انظر: على سبيل المثال: ,G.N. Sandy :
«Recent Scholarship on the Prose Fiction of Classical Antiquity», The Classical World (1974) 321-359; E.W. Naylor, G.B. Monypenny, A.D. Deyermond, **«Bibliography of the Libro de buen amor Since 1973»**, La Caronica, 7 (1979) 123-135; J. Jaurenti, **Bibliografia de la literatura picaresca** (Metuchen, N. J. 1973); A. Blackburn, **The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Navol** 1554-1954 (Chapel Hill, 1979) 239-262; Joseph V. Ricapito, **Billiografia vazonada y anotada de las obras maestras de la picaresca espanola** (Madrid, 1980).

(٩) م. ر. ليدا دى ملكيل، المرجع السابق ذكره، ١٨ ـ ٥٠، وأيضا:
P. E. Perry, **The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of their Origins** (Berkely 1976) 206-210.

ويبين بيرى أن هناك تشابها كبيراً بين **ساتيريكون** لبترونياس والمقامات العربية، ولكنه يتحفظ فى الادعاء بوجود صلة وراثية.

(١٠) باستثناء جرير أبو حيدر، المرجع السابق ذكره، فدراسته تمتلئ بالمفاهيم الخاطئة عن الأدب الإسبانى وفن البيكاريسك. لذا لا يمكن الاعتماد عليها.

(١١) دراسة محمد عبده القيمة: **مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى**، طبعة ثانية، (بيروت ١٩٠٨)، (لخصت فيما بعد)، ويعترف المؤلف نفسه فى المقدمة أنه قد تم تهذيبها. فقد قام بحذف مقامة ونصف، وغير بعض الكلمات فى العمل كله بحجة أنها فاحشة. ويقوم حالياً البروفيسور بيير أ. ماكاى، (الذى كان ذا عون كبير لى فى كثير من النقاط) بمقارنة جميع مخطوطات مقامات الهمذانى تمهيدا لإصدار طبعة نقدية حاسمة. أما المقامات الأندلسية لمؤلفها (أشترقوى) Ashtarkuwi، التى شرحها هـ. نيما H. Nimah، المرجع السابق، فمازالت مخطوطة فى معظمها. وقد طبعت ثلاث مقامات فقط من مقاماته الخمسين مع ترجمة لاتينية قام بها إ. أسو دل ريو I. Asso del Rio، .Op. cit، فى القرن الثامن عشر.

(١٢) قارن ما تنبأ به كلوديو جيلان Claudio Guillén : «سوف يكون البحث عن الكليات من المهام الرئيسية للدراسات الأدبية فى المستقبل، كما هو بالنسبة للدراسات اللغوية اليوم. وثانيا، فإن هذا البحث سوف يتوقف على استيعاب كم كبير من المعرفة المتعلقة بالآداب غير الغربية، أو بالتعبير الأكاديمى، على عمل دارسى الأدب المقارن الذين دربوا باعتبارهم مستشرقين»
Literature as System: «Essays Toward the Theory of Literary History' (Princeton 1971) 114.

(١٣) و.ج.برندرجاست W.J. Prendergast ، **مقامات بديع الزمان الهمذانى: مترجمة عن العربية مع مقدمة وملاحظات، تاريخية ولغوية** (لندن ١٩١٥)، **The Maqamat of Al-Hamadhani: Translated from the Arabic with an Introduction and Notes.** ويبين فيها أوجه التشابه فى الأسلوب بين المقامات وبين **كاساندرا** Cassandra من تأليف ليكوفرون Lycophron ، معتمدا على نزوع الأسلوب نحو الغموض بشكل عام. ويشير أيضا إلى أوجه تشابه بينها وبين المايم الإغريقى. ومما يدل على أن تعبير مايم كان معروفا للعرب استعمالهم لكلمة «مومس»، ومعروف أن عملية تأليف ديالوجات هزلية أو ترفيهية قد انتقلت من اليونانية إلى السوريانية ثم العربية» (المرجع السابق ٢٢) وقد قيل إن الكلمة العربية المقتبسة «مومس» مشتقة من الكلمة الأتيكية Attic «ميماس» mimás (ممثلة المايم). ويبدو أن الجذر «-mim» قد تغير فى عدد من لغات البحر الأبيض المتوسط إلى -mom فى الكلمة الدالة على المايم mime (فى اليونانية mômos، والفرنسية momeur ، والإسبانية momo ، والإنجليزية mummer) . فإذا أضيف لهذا الجذر المعدل، المقطع الأخير الدال على التأنيث فى اليونانية المتوسطة -issa، يتكون لدينا كما أعتقد الأصل اليونانى للشكل العربى للكلمة.

(١٤) إشارات نصية خاصة إلى **أوفيد أو «فن الهوى»** فى .L.B.A ، **كتاب الحب الجميل**، : المقطوعات ٤٢٩، ج ٤٤٦، ٥٢٧، ٥٤٤ ف ف.، ٦٠٠، ٦١٢، ٦١٦ ـ ٦٢٠، ج ٦٧٤، ج ٦٨٩، ١١٣٣.

(١٥) لا ينبغى خلط المصادر الأدبية مع الحقائق السوسيولوجية، أى الاتصال بين المسيحيين والمسلمين واليهود فى إسبانيا العصور الوسطى على أساس الحياة اليومية، الذى يستدل عليه من .L.B.A ، **كتاب الحب الجميل**، ١٥٠٨ ـ ١٥١٢ (حيث يبين المؤلف معرفته باللهجة العربية الأندلسية)، ١٢٢٨ ـ ١٢٢٩ (ويتضمن إشارة محتملة إلى الأغنية الشعبية العربية ـ قلبى بقلبين قلبى عربى)، و١٥١٣ ـ ١٥١٧ (حيث يكشف المؤلف عن معرفته بالموسيقى العربية والآلات الموسيقية العربية). إلا أن ذلك لا يثبت شيئا عن معرفته بنص فى صعوبة المقامات التى يرجع أنها لم تكن معروفة إلا لقلة عالية الثقافة من العرب.

٢ ـ النوع والنوع المضاد

(١) **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus furtunas y adversidades.**
تأليف إ.و. هيس E.W. Hesse و هـ.ف. ويليامز H.F. Williams, (Madison, 1977) vii-viii

(٢) المرجع السابق، ص ١٤ ـ ١٥.

(٣) .M.A، ص ٢٥٨ ـ ٢٦١ ؛ ص١٨٧ ـ ١٨٩.

(٤) أوضح عبدالفتاح كيليطو ذلك فى ، **النوع الأدبى: المقامات Séance مقدمة ، دراسة إسلامية**، ص٤٣ (١٩٧٦) ص٢٥ ـ ٥١ خاصة ٣٨. ويستنتج كيليطو بالطبع الشكل التأريخى المشتق والمسمى «بالخبر» فى طائفة الحديث.

(٥) في حالات قليلة تتغير هذه الصيغة إلى «قال عيسى بن هشام: (....)».

(٦) Yaqut, Irshad, ed D.S. Margoliouth, E.J.W. Gibb Memorial Series, (Leiden, 1907-1927) v1, 1, 94.

(٧) انظر على سبيل المثال: **A Shi'ite Anthology**, ed. and trans. W.C. Chittick (Albany, N.Y.) 1981.

(٨) المرجع السابق ذكره، ص٤٨ وانظر أيضا:
Vladimir I. Propp, **Morphology of the Falktale**, ed. S.P. Jakobson; trans, L. Scott (Bloomington 1nd. 1958).

(٩) وفقا لمعايير الحصر التي وضعتها فإن المقامات ٦ ـ ٧، ٢١ ـ ٢٢، ٣٠ ـ ٣١، ٣٥ ـ ٣٦، ٣٨، ٤١ ـ ٤٣، ٤٨ ـ ٥١ من طبعة MA، أو ١٤ من ٥١ (٢٧,٤٥ ٪) تعتبر شاذة.

(١٠) حذفها متعمد، وسنناقش مغزى غيابها في ما يلي.

(١١) عن التركيب الحلقي Ring Composition بشكل عام انظر البيليوجرافية المفيدة التي وضعها ج.د.نايلز J.D. Niles، «التركيب الحلقي Ring Composition وبنية بيوولف **Beowulf, PMLA** ٩٤ (١٩٧٩) ص٩٢٤ ـ ٩٣٥. وقد ناقش صلاحية المنهج ر.ج. بترسون R.G.Peterson:
Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature, **PMLA**, 91 (1976) 367-375.
وطبق المنهج على الأدب العربي: ج.ت.مونرو G.T. Monroe، **بناء الموشح العربي**، أدبيات، ١ (١٩٧٦) ص١١٣ ـ ١٢٤؛ **ومقدمة نقدية لدراسة عن ابن قزمان: الشاعر الجوال، cit, ed.**؛ وأيضا ب. د. مولان P.D. Molan:
Sinbad the Sailor: «A commentary on the Ethics of Violence», **Journal of the American Oneintal Society**, 98 (1978) 237-247.
ويرى بترسون أن التركيب الحلقي غير مقصود، وأن أيا من الكتاب الغربيين الذين درسهم لم يكن واعيا بالطريقة الدائرية التي كان يؤلف أعماله بها. ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للعرب: فالهمذاني يقول في رسالة إلى صديق له: «أما عن كتابتك، فأسلوبها مسهب، وموضوعاتها بليغة، «بينما بدايتها تتصل بنهايتها، ونهايتها متواصلة مع بدايتها»، وبين الاثنتين تتدفق مياه جارية (....)». «**رسائل الهمذاني**» تحرير أمين هندي، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨) ص١٦٧.

(١٢) المرجع السابق ذكره، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(١٣) MA، ١٣٨؛ ص١٠٥. هنا وفيما يليه، اتبعت طريقة الاستشهاد بالترجمة الانجليزية الرائعة لبرندرجاست. ومع ذلك، فلم أتردد في تعديل بعض النقاط الصغيرة هنا وهناك، كلما شعرت أنه على خطأ فيها، أو أن نسخته لا تفي بما يدعم حجتي من ظلال المعاني في النص العربي. في أحد المواضع يقول عيسى: «اعتاد أن يصلني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغى إليه النفور. وينفض له العصفور (...) وأنا أسأل الله بقاءه، حتى أرزق لقاءه (...)». (MA، ٣٣؛ ص ٤٠). تعد علاقة المعلم بالتلميذ من أهم سمات هذا النوع الأدبي. وعن طريق الحريري وصلت إلى الحريزي، الذي نجد أن تلميذه هيرمان الإزرائي Herman the Ezrahite يسعى إلى المعلم/ المتشرد حبر Heber الكيني Kenite، قائلا: «عندما سمعت حديثه وصفاء مبادئه، أردت أن أكتشف ما إذا كانت حكمته في قوة بلاغته». (يهوذا الحريزي، طبعة تاكيموني Tahkemoni وترجمة ف.إ.ريشير V.E.Reichert، جيروزالم، ١٩٧٣ص ٢، ٧٨). وهذه العلاقة المعكوسة تشبه تلك التي قام فيها دون أمور Don Amor بإغواء جوان روى أخلاقيا في LBA، كتاب الحب الجميل، ١٨١ ـ ٥٧٥، وتبعته دونا فينوس في ٥٧٦ ـ ٦٥٢.

(١٤) تشينري Chenery، المرجع السابق ذكره، ص١، ١٠٤ ـ ١٠٥. ويقول الحريري عن عمله: «كتبتها كلها على لسان أبي زيد السروجي، بينما نسبتها إلى الحارث بن هامان من البصرة»، (المرجع نفسه، ص١٠٦). وكذلك الحريزي: «وجميع كلمات هذا الكتاب وضعتها على لسان هيمان الإزرائي، وباسم حبر الكيني، أسسها وبنيتها، رغم أن أحدا منهما لا يحيا بين جيلنا، وكل ما ذكرته باسميهما لم يكن ولم يحدث أبدا، ولا يعدو أن يكون ابتداعا». تاخيموني المرجع السابق، ص١، ٤٠). إن المشقة التي يتكبدها الحريري والحريزي ليبلغا القارئ أن عمليهما مجرد ابتداع، تعد تحذيرا للقارئ من أن شكل الحديث/ الخبر الذي يصوغان فيه العمل إنما هو حيلة أدبية، وأنه لا يجب أن تؤخذ أعمالهما مأخذا حرفيا. أما الهمذاني فهو أكثر براعة: إذ يتركنا لنستخلص هذه النتيجة من كثرة التناقضات في النص الذي ألفه.

(١٥) ف. ستنجاس F. Steingass
The Assemblies of al -Hariri: Translated from the Arabic with Notes, Historical and Grammatical (London 1898) P. 11 - 175.
لاحظ الترتيب التصاعدي من حيث الأهمية للفقرات المذكورة: ١ ـ خرافات لقمان. ٢ ـ القرآن. ٣ ـ الذهب. ٤ ـ تعاليم السروجي. ويدل هذا النظام على عكس للقيم حيث يعلو الذهب على القرآن بينما يتربع الكذب والخداع على القمة!

(١٦) **«La vida de Lazarillo»**, ed. cit (my translation)
وانظر: أيضا ملاحظاتي حول عبادة الشيطان في شعر ابن قزمان.
«Prolegomena to the Study of Ibn Quzman», P. 89-90, and n. 35.

(١٧) إن حقيقة أن جرجان في هذه الفقرة كانت تتحدث الفارسية في معظمها، وأن الثقافة العربية قد تغلغلت فقط في المدن العليا، وأن المتناقشين هم من أصحاب المتاجر وليسوا من العلماء، توحي بأن اجتماعات عيسى الأدبية كانت نوعا ما مسألة تظاهر؛ جماعة مناقشة المؤلفات الكبرى!

(١٨) MA، ٩، ص٢٦. من المثير للسخرية أن الشاب قد ظهر أنه على عكس ما يبدو تماما: فهو يعرف ولكنه لا يفهم.

(١٩) أدين بالفضل لـ س. چيلين (مرجع سابق، ص٨٠) C. Guillén بفكرة شبه اللامنتمي half-outsider في البيكاريسك.

(٢٠) MA، ١٠ ـ ١١؛ ص٢٧. أ.ج. أربيري CF.A.G. Arberry:
The Seven Odes: The First Chapter in Arabic Literature (London-New York 1957) 39-41.
وذلك لمعرفة آراء البلاغيين العرب في العصور الوسيطة عن امرئ القيس.

(٢١) بهذا، فإن الفعل العربي «تغير» يحمل عادة معنى الانتقاص مما يوحي بالانحدار أو التحلل: «تغير» (...) تبدل أو تحول في نكهته أو غيرها إلى الأسوأ؛ أو ساء؛ أصبح فاسدا، تالفا، متعفنا، ملوثا، كريه الرائحة إلخ»، إ.د. لين E.D. Lane، معجم عربي ـ إنجليزي (لندن، ١٨٧٧، ١، ٦، B ٢٣١٥).

(٢٢) MA، ١٢؛ ص٢٩.

(٢٣) للتعليق على هذا الرأى انظر ما بعده (٧): **Rending the veils of obscuirty**

(٢٤) Loci cit. المتحدث يعنى بالطبع أنه عضو فى جماعة بنى ساسان، أو الأخُوَّة بين الشحاذين. ويظن التجار خطأ أنه من سلالة البيت الملكى بساسان وقد أخنى عليه الدهر، فالكلمات تستخدم بحيث تقصد التضليل فى المعنى.

(٢٥) يوصف الغريب بأنه «صبى» فى بداية المقامة. وإذا كان لنا أن نفهم تعبير «العجوز» بالمعنى الحرفى وبأنها زوجته، فإن هذا الموقف ما هو إلا بداية سلسلة طويلة من التضاربات التى يتضمنها العمل.

(٢٦) يزخر أدب البيكاريسك بشخصيات أدبية مدعية. ونذكر إيمولبوس Eumolpus لبترونياس، صاحب الاسم الساخر الذى يعنى «غنى ـ جيدا»، وتشوسر بوصفه بطلا لـ«**حكايات كنتربرى**» الذى يضطر الصمت فى منتصف حكايته غير المحتملة «رواية سير توباز»، وابن قزمان الذى، بوصفه شخصية أدبية، يتباهى بنقاء أسلوبه، وهو ما ينفيه استخدامه للعربية الدارجة.

(٢٧) ١٣MA؛ ص٣٠. لاحظ أن الإسكندرى الذى قدم أولا باعتباره شابا، يوصف الآن بأنه رجل مكتمل النضج (لديه زوجة وأطفال؟) هل يمكن أن يكون ذلك راجعا إلى ضعف القدرة على الملاحظة لدى الراوية؟

(٢٨) Loci cit.

(٢٩) مثل هذا الخداع يستحق اللوم طبقا للناموس الإسلامى. انظر: س. إ. بوزوورث، المرجع السابق ذكره ١، ١٢ ـ ١٣.

(٣٠) تقليديا، كان المتحدث الأخير فى المناظرة العربية فى العصور الوسيطة يعتبر منتصرا Qui tacet consentit!.

(٣١) إن أقدم النصوص التى حفظت لسيرة عنترة ترجع إلى فترة أحدث كثيرا من الوقت الذى ألفت فيه **مقامات الهمذانى**. ويزعم هـ.ت. نوريس H.T. Norris، **مغامرات عنترة** (جيلفورد، سوراى، ١٩٨٠) ٤، دون سند لهذا الزعم، أن «النص الحجازى لسيرة عنترة الذى بين أيدينا (...) قد وضع بين عامى ١٠٨٠ و١٤٠٠A.D.». ويكشف نوريس عن عدم إلمامه بالثورة التى حدثت فى الدراسات الخاصة بالملاحم الشفهية والتى بدأها ميلمان بارى Milman Parry وألبرت ب. لورد Albert B. Lord. وأعتقد أن أحدا لا يجادل فى أن السيرة نوع أدبى شفهى بشكل أساسى، وأنها بالتالى لابد أن تكون قد وجدت قبل تدوين النصوص الحالية بوقت طويل. ويذكر نوريس نفسه أحاديث عربية تفيد «أن النبى قد أثنى على شجاعة عنترة. قال ابن عائشة إنه عندما أُلقِيَتْ أشعار تشير إلى بسالة عنترة على مسامع النبى، رد بأن البدوى الوحيد الذى يود أن يقابله هو عنترة بن شداد» (المرجع السابق، ص ٤٨). ويضم كتاب ج.كانوفا G.Canova: **«Gli Studi Sull'epica populare araba»** أورنيت موديرنو، ٥٧ (١٩٧٧) ٢١١ ـ ٢٢٦، بيليوجرافيا دقيقة جدا لأدب السيرة. ونأمل أن يعمل الكتاب الذى سيصدر قريبا لبردجت كونيللى Bridget Connelly عن، **سيرة بنى هلال**، على توضيح اللبس الخطير فى فهم أدب السيرة الذى وقع فيه نوريس. وللاطلاع على «صورة» Version حديثة بالإنجليزية لرواية عنترة، انظر: ديانا ريشموند، **عنتر وعبلة: رواية رومانسية بدوية**، (لندن ١٩٧٨). ولا يعتبر هذا العمل ترجمة أمينة، وإنما يعد عملا مختصرا معدلا عن الأصل.

(٣٢) و. روبرتسون سميث، **النسب والزواج فى بلاد العرب قديما**، (لندن ١٩٠٣).
Kinship and Marriage in Early Arabia (London 1903).

(٣٣) كان عدم دفع مهر للعروس يعنى أنها بلا قيمة. وكان طبيعيا أن يرتفع المهر بارتفاع قيمة العروس. وقد وجه الكاتب الأندلسى أبو أمير بن جارسيا فى خطابه الشعوبى اللاذع ضد الجنس العربى (كتب بين عامى ١٠٥١، ١٠٧٦)، لوما قاسيا للبدو الذين «كانوا يختارون زوجات لهم فتيات مذعورات ثم أسرهن بالقوة فى غارات ليلية، «بدون دفع مهر لهن» (ج.ت. مونرو، **الشعوبية فى الأندلس): رسالة ابن جارسيا وخمس حجج مضادة**. (بيركلى ١٩٧٠، ٢٦). النص العربى فى ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**؛ تحرير إحسان عباس (بيروت ١٩٧٩) ١١١، ٢، ٧١١. ويعترف بشر نفسه بأن زواجه كان مشينا وذلك بقوله فى نهاية المقامة: «أنا لم أقرب امرأة كريمة أبدا». MA ٢٦٤، ص١٩٠.

(٣٤) فرضت على عنترة شروط مماثلة.

(٣٥) يشطره نصفين بالعرض، كما فعل عنترة.

(٣٦) بعكس حب عنترة لجواده، الذى يعيش بعده، ولوفائه يحمل جثمانه فوق ظهره بعد معركة عنترة الأخيرة التى انتهت بوفاته. أما «مآثر» بشر فتنحصر فى قتل الحيوانات، ويلْقَى السخرية من أجل ذلك فى المقامة.

(٣٧) كان شعراء ما قبل الإسلام ينظمون قصائدهم ويحفظونها شفهيا، ولم يدونوها. انظر: ج.ت. مونرو، J.T. Monroe:
«Oral Composition in Pre-Islamic Poetry» **Journal of Arabic Literature**, 3 (1972) 1 - 53.
«**التأليف الشفهى فى شعر ما قبل الإسلام**»، جورنال أوف أرابيك ليترتشر، ٣ (١٩٧٢) ١ ـ ٥٣، وانظر أيضا: ميشيل ج. زويتلر Michael J. Zwettler، **التراث الشفهى للشعر العربى الكلاسيكى**، (كولومبيا، ١٩٧٨).
The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry (Columbia, 1978).

(٣٨) MA ٢٦٣؛ ص١٩٠.

(٣٩) أعتقد أن التضارب قصد به محاكاة ساخرة للسيرة. ومع إيجاز هذه الحكاية، فإن المفارقة التاريخية التى تتضمنها هزلية صاخبة. ففى السياق المطول للسيرة الحقة، لا تعد تزويدا، أما هنا فتبرز واضحة كأنما تحذر القارئ من أن الحكاية، وكذلك الراوية، غير موثوق بهما.

(٤٠) MA ٢٦٤؛ ص١٩٠.

(٤١) المرجع السابق ذِكره، ص١٦.

(٤٢) انظر: **ملحمة الملوك: الشاهنامة**، الملحمة القومية للفرس للفردوسي، ترجمة روبن ليفى Reuben Levy، ومراجعة أمين بنانى (لندن ١٩٧٣) ٤٧ ـ ٨٠.

(٤٣) قامت فريال جبورى غزول بدراسة بنية الأعمال الأدبية العربية ذات النهاية المفتوحة دراسة أصيلة متبصرة فى كتابها: **ألف ليلة وليلة** : تحليل بنيوى (القاهرة ١٩٨٠).
(٤٤) MA، ٧٣، ٢٣٤؛ ص٦٨، ١٧٢.
(٤٥) س. جيلان C. Guillén، المرجع السابق ذكره، ص٨١.
(٤٦) الترجمة الإنجليزية الجزئية لسيرة عنترة التى قام بها تيريك هاملتون Terrik Hamilton، **عنترة: رواية رومانسية بدوية**، **«Antar: A Bedoueen Romance»** (لندن ١٨٢٠)، تتضمن نماذج لا حصر لها.
(٤٧) MA ٧٣_٧٤؛ ص٦٨.
(٤٨) MA١٤٩؛ ص١١٣.
(٤٩) MA ٧٧؛ ص٧٠.
(٥٠) المرجع السابق ذكره، ص١٠٦.
(٥١) قام المؤلف كذلك بمحاكاة الموعظة والمناظرة الثيولوجية هزليا، والسير على نمطها، كما سيظهر فيما بعد.

٤ ـ من الهجاء إلى السخرية

(١) انظر لزيادة الإيضاح: Robert C. Elliot, **The Power of Satire** (Princeton 1960).
(٢) **The Anatomy of Satire** (Princeton 1962).
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.
(٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٦.
(٥) Loc. cit.
(٦) R. Blachere, **«Al-Hamadhani»** E12, 3, 106B.
(٧) P.G. Walsh, **The Roman Novel:** The «Satyricon» of Petranius and the **«Metamorphoses»** of Apuleius, (Cambridge, 1970) 19ff.
(٨) **La Vie de Lazarillo de Tormes** (Paris, 1958) 9.
(٩) انظر : ب.ج. والسن، المرجع السابق ذكره، وانظر أيضا:

A. Heizerman, **The Novel before the Novel: Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West** (Chicago - London, 1977).

وانظر أيضا: A. Blackburn، المرجع السابق ذكره.

(١٠) يعلن عيسى هنا أن الغريب «تحنّك سنيةً» (دس طرف عمامته تحت دقنه على طريقة السنيين) وعن عادة «التحنيك» انظر: و. بيوركمان W. Bjorkman، «العمامة» E.L.1,4 ٨٨٥ ـ ٨٩٣ وخاصة ٨٩١ B. وهذه الملاحظة توحى بأن المتحدث لم يكن يرتدى العمامة على **الطريقة السنية**، وأنه قد يكون شيعيا. ويدعم ذلك تلك الإشارة الواردة فى المقامة **«الحلوانية»** حيث يخبرنا عيسى أنه من قم، وهى مدينة كانت فى ذلك الوقت تسودها الشيعية (MA، ١٨٣؛ ص١٣٣، وخاصة رقم ٤).
(١١) MA، ٢٠٨؛ ص١٥٠ ـ ١٥١.
(١٢) MA ٢٠٩، ص١٥١.
(١٣) انظر: تسابيح التكريس فى **«الملوكية»** و**«الحلقية»**.
(١٤) انظر: ص١٤٨ رقم ٢.
(١٥) قصيدة ثيوقراط C. Theocritus عن مطارد النسـاء الذى يقرر الذهاب إلى الإسكندرية ليجرب حظه فى بلاط بطليموس (القصيدة تمدحه) التى تتوازى مع هذه المقامة. **ثيوقراطى : قصائد مختارة** ، تحرير ك.ج. دوفر K.J. Dover (جلاسجو ١٩٧١) ٤٢ ـ ٤٥.
(١٦) يبدو أن هذا الموضوع مأخوذ من **«الخمريات»** لأبى نواس، التى تكثر فيها ورطات من هذا النوع.
(١٧) جزئية المنافق الذى يأخذ مكانه فى الصف الأول فى الصـلاة تظهر مرة أخرى فى المقامة **«الأصفهانية»**، ونناقشها فيما بعد.
(١٨) MA٢٥٠؛ ص١٨٢.
(١٩) المرجع السابق ذكره، ص٢٢.
(٢٠) MA ١٠٣؛ ص٨٥.
(٢١) للاطلاع على دراسة حديثة عن السخرية انظر: و.س.بوث W.C. Booth:

A Rhetoric of Irony (Chicago - London, 1974).

(٢٢) يقلد الحريرى المقامة **«الخمرية»** فى مقامته **«الدمشقية»**. انظر: تشينرى Chenery، المرجع السابق ذكره، ١٦٨ ـ ١٧١ . وفيها نجد المتشرد يطرح اللوم جانبا قائلا: «هذه ليلة مرح وليست ليلة عتاب، ومناسبة لشرب الخمر وليس للجدال، لذا فلتؤجل رأيك إلى الغد حين نلتقى» (١٧٥) ومع ذلك ففى اليوم التالى يفترق الصحاب دون أى عتاب.
(٢٣) فى اليهودية، لا تعتبر الخمر فى حد ذاتها مادة تغرى بالخطيئة، ولذا لا نجد الحريرى يلتقط هذا الموضوع فى عمله **تاهكيمونى Tahkemoni**. مع ذلك، يلمح

إلى أنه لا ينبغى تصديق المعنى الحرفى لآراء المتشرد الذى يعلن: «عندما ترغب فى رؤيتى، أدر قلبك إلى الداخل، وستجدنى أسكن فى داخله». (ريشير Reichert، المرجع السابق ذكره، ٢، ٣٤٤).

(٢٤) **Libro de buen amor**, ed. and trons. R.S. Willis (Princeton, 1972) Stanza 105.

(٢٥) طبيعة العلاقة غير موضحة. فى ١٥٣ يقول جوان روى: « قدمت خدمات جليلة لنساء كثيرات، غير أنى لم أحقق شيئا». ويوحى هذا بأن علاقته بدونا جاروكا Dona Garoca كانت روحية صرفة.

(٢٦) المرجع السابق، ١٥٠٦.

(٢٧) فى كتابه **فن جوان روى وكاهن هيتا** ، (مدريد ١٩٦٥) يميز أنتونى ن. زاخاريس Anthony N. Zaharis بين الكاهن باعتباره راوية (الذى يعترف فى ابتهاج بمحاولاته اللاأخلاقية) والكاهن باعتباره معلقا (الذى يعارض المحاولات نفسها ويدينها أخلاقيا). وشطر شخصية أدبية واحدة إلى اثنين على هذا النحو الاعتباطى، خاصة بعد ما تكبده المؤلف لدمج هذين الوجهين فى شخصية واحدة ، يحتم على طبيعتها الأساسية باعتبارها شخصية لا تطبق ما تعظ به، وبالتالى على المضمون الأخلاقى للعمل.

٥ ـ المفارقة الإلهية

(١) انظر: بصفة خاصة المقامة **«الكوفية»**.

(٢) س.إ. بوزورث C.E. Bosworth، المرجع السابق ذكره، ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص١٢ ـ ١٣.

(٤) **Free Will and Predestination in Early Islam** (London 1948).

(٥) و.م. وات W.M. Watt **«Islamic Philosophy and Theology»** (Edinburgh, 1962) 86-87.

وانظر أيضا: مناقشة «الكسب» فى هارى أ. وولفسون Harry A. Wolfson **«The Philosophy of the Kalam»** (Cambridge, Mass, 1976) 663-719.

ويعتقد النجار أن «الإنسان يتحكم فى الكسب، لكنه بلا حول فيما يتعلق بالخلق». (المرجع نفسه).

(٦) المرجع السابق، ص٦٨٦.

(٧) و.م. وات، المرجع السالف ذكره، ص١١٢.

(٨) و.م. وات، **الإرادة الحرة**، ص١٦٧.

(٩) و.م. وات، **الفلسفة الإسلامية**، ص٥٢.

(١٠) و.م. وات، **الإرادة الحرة**، ص١١٦. وقد قرأ وات كلمة مهيِّج العربية وترجمها «بالسبب المولد». ولكن انظر: هـ.أ. وولفسون، المرجع السابق ذكره، ص٦٧٢، لتصحيح قراءة كلمة «مهيِّج» بمعنى «السبب المحرض». ويعنى ذلك وفقا لمبدأ الأشعرى «السبب الذى بناء عليه يقع الفعل» (Loc. cit) . والفقرة بأكملها تعنى «أن أفعال الإنسان هى اكتساب من جانب الإنسان من حيث إنها «اختياره» وإنه «يريدها» عن طريق قوة وهبها الله له، ولكنها خلق من جانب الله بمعنى أنها لا تنطلق منه ما لم يخلق الله «السبب المحرض» الذى على أساسه يقع الفعل حتما وبالضرورة». (المرجع السابق، ص٦٧٢ ـ ٦٧٣). ويرى وولفسون أن هذه النظرية كان يؤمن بها الفقيه المعتزلى ضرار Dirar.

(١١) و.م. وات، **الإرادة الحرة**، ١١٧.

(١٢) «تتضمن أسس الدين الخمسة (أصول الدين) كما أعلنها الشيعة: «التوحيد» أو الإيمان بأن الله واحد؛ النبوة؛ المعاد أو البعث؛ الإمامة، أى الإيمان بأن الأئمة هم خلفاء النبى؛ العدل أو العدل الإلهى. وتتفق السنة مع الشيعة فى الأسس الثلاثة الأولى: التوحيد، والنبوة، والبعث. ويختلفان فى الاثنين الباقيين. إن الله لا يمكن أن يقوم بفعل غير عادل لأن العدل من طبيعته». سيد حسين نصر، **«مقدمة»** للعلامة سيد محمد حسين الطبطبى Tabatab'ai، **Shi'ite Islam (Albany, NY., 1975) 11 cf.**

المرجع السابق ١٦٨ : «إن الله قد وعد بالثواب على الإيمان والطاعة، وبالعقاب على العصيان والخطيئة، ولن يحنث بوعده». وعلى هذا فليس هناك شفاعة يمكن أن تفيد الخاطئ (المرجع السابق، ص ١٧٠). وهذه الأفكار تقوم على فكر المعتزلة.

(١٣) المرجع نفسه ، ١٣٤.

(١٤) M.G.S. Hodgson, **The Venture of Islam, Conscience and History in a World Civilization** (Chicago-London 1974) 149-175.

(١٥) **«الهمذانى»**، E.I.2,3، ١٠٦ AB.

(١٦) ر. ريشير وبيير ماسنو، الهمذانى: **مقامات** اختيار وترجمة من العربية مع دراسة لهذا النوع الأدبى (باريس، ١٩٥٧) ٢٤ ـ ٢٥. ويشير المؤلفان إلى مؤلف الثعالبى: **«يتيمة الدهر»** (دمشق، ١٨٨٥) ٤، ١٦٨. وانظر أيضا : ص٤.

(١٧) **«رسائل»** نشرها أمين هندى، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨).

(١٨) المرجع السابق، ص١٦٠.

(١٩) المرجع نفسه، ص٤٠ ـ ٤١.

(٢٠) المرجع نفسه، ص٤١ ـ ٤٢.
(٢٢) المرجع نفسه، ص٨٠.
(٢٢) المرجع نفسه، ص١٥٠.
(٢٣) المرجع نفسه، ص٢٥٥ ـ ٢٥٨.
(٢٤) المرجع نفسه، ص٧١.
(٢٥) المرجع نفسه، ص١٧٥.
(٢٦) المرجع نفسه ، ص٢٩١.
(٢٧) المرجع نفسه، ص٣٢٧.
(٢٨) المرجع نفسه، ص٢٥٢ـ٢٥٣. لاحظ أن المؤلف فى رسالته إلى معلمه يوافق على صلاحية القياس، وهو أداة أساسية كما يرى المعتزلة. وفى ص٢٩١ يعارض القياس: «الله قال الحق، بينما القياس زائف».
(٢٩) المرجع نفسه، ص٣٠٤
(٣٠) المرجع نفسه، ص٢٥٣.
(٣١) المرجع نفسه، ص٣٢٨.
(٣٢) المرجع نفسه، ص٢٦.
(٣٣) المرجع نفسه، ص١٢٤.
(٣٤) المرجع نفسه، ص١١٦.
(٣٥) المرجع نفسه، cf١٣١ . ٣٢٧.
(٣٦) المرجع نفسه ١٣٢ cf ١٢١ : «الإنسان الحر هو من يرضى بقسمته».
(٣٧) المرجع نفسه، ص٢٢٦.
(٣٨) المرجع نفسه، ص٢٦٨
(٣٩) المرجع نفسه، ص١٠٨.
(٤٠) CF. P.P. ٧١، ٩٨، ١١٤، ١٢٠، ١٤٤، ١٥٠ (مكرر فى ٢١٩)، ٢٢٣، ٢٨٨، ٢٩٦، ٣١٦.
(٤١) المرجع نفسه، ١٥٤ CF ٢٣٥ للتكرار اللفظى.
(٤٢) المرجع نفسه ١٦٤.
(٤٣) المرجع السابق ذكره.
(٤٤) المرجع نفسه، ص١٦٦.
(٤٥) المرجع نفسه، ٣٤ CF ٨٧: «هذا امرؤ قاطع كالسيف فى موضوع الكودياء».
(٤٦) المرجع نفسه، ص٢٦١.
(٤٧) المرجع نفسه، ص٣٢٠
(٤٨) المرجع نفسه، ص ١٣٦.
(٤٩) المرجع نفسه، ص٣٠٢.
(٥٠) المرجع نفسه، ص ١٠٦.
(٥١) المرجع نفسه، ص١٠٤ ـ ١٠٥ CF المقامة **«المعرفية»** التى تتضمن كثيرا من التعبيرات المستخدمة فى الرسالة.
(٥٢) المرجع نفسه، ص١٥١ CF ٣٢٠ قارن بين هذه النصيحة الرائعة والمشورة المنحرفة التى أشار بها التاجر الإسكندرى على ابنه (**كيف تنجح فى عملك عن طريق** التجرد من المبادئ الأخلاقية) فى **«النصيحة»** و CF الموضوع نفسه فى **«الرسائل»**، ص٢٣٩ ـ ٢٤١.
(٥٣) المرجع نفسه ٢٨٦.
(٥٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٧ ٣١٥CF، حيث نجد الزعم نفسه بتأليف أربعمائة مقامة، وكذلك المناظرة بين الهمذانى والخوارزمى: التى يتحدى فيها الأول خصمه إلى مبارزة بالرسائل.
(٥٥) س. بروكلمان C. Brockelmann:

«Makama» E.I. 1,3, 162.

(٥٦) أ.ف.ل. بيستون A.F.L. Beeston

«The Genesis of the Maqama Genre», **Journal of Arabic Literature,** 2 (1971), 12.

(٥٧) انظر: رقم ٥٤ السابق.
(٥٨) ص٤.

(٥٩) انظر: رقمى ١٨ ـ ١٩ السابقين.
(٦٠) ص٣ ـ ٤.

٦ ـ مدح الحماقة

(١) ار. بلاشير ، **الهمذانى**، E.I. 2,3 ١٠٦ A .
(٢) MA ١٨٣ ص١٣٣ . كانت «قم» فى ذلك الوقت مدينة شيعية ليس فيها سنى واحد (P. Loc. cit. n4) .
(٣) MA ، ١٣٢ ـ ١٣٣ ص١٠٢ ـ ١١٣ .
(٤) MA ١٢٨ ص١٠٠ ـ ١٠١ .
(٥) MA ١٢٩ ص١٠١ .
(٦) «**الرسائل**» ٢٥٥ .
(٧) MA١٣١ ص١٠٢ .
(٨) فيما يتعلق بهذه النقطة، أدين بالفضل للبروفيسور مايكل دولز Michael Dols ، الذى تكرم وأتاح لى الاطلاع على معلومات يتضمنها كتابه المقبل: **«The Madman in Medieval Muslim Society»**.

(٩) MA ١٨٠ ، ص١٣١ .
(١٠) MA ١٨٢ ، ص١٣٣ .
(١١) MA ١٨٠ ، ص١٣١ .
(١٢) MA ١٨١ ، ص١٣١ .
(١٣) MA ١٨٣ ، ص١٣٣ .
(١٤) المرجع السالف ذكره.
(١٥) MA ١٨٤ ، ص١٣٤ .
(١٦) المرجع السالف ذكره .
(١٧) المرجع السالف ذكره.
(١٨) انظر : ٤ ـ المفارقة الإلهية، رقم ١٠ فيما سبق .
(١٩) MA ٨٦ ، ص٧٥ .
(٢٠) MA ١٠٢ ، ص٨٥ .
(٢١) MA ١٣٦ ، ص١٠٤ .
(٢٢) MA ٢٥٤ ، ص١٨٥ .
(٢٣) و. س. بوث ، المرجع السابق ذكره ص ٥٧ .
(٢٤) MA ٣٣ ـ ٣٤ ، ص٤٠ ـ ٤١ .

تشكل النوع القصصى

قراءة في رسالة التوابع والزوابع

ألفت كمال الروبى

قرن كثير من الدراسات الحديثة لا سيما التى تؤرخ للأدب الأندلسى ، أو التى تعرض للنثر الفنى فى الأدب العربى القديم ، (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) بـ (رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى (٤٤٩هـ) . وشغلت هذه الدراسات بالبحث عن أسبقية أى منهما على الأخرى[١]؛ فهناك من رجح أسبقية (رسالة التوابع والزوابع) ، وهناك من رأى عكس ذلك . ولم يلتفت أصحاب هذه الدراسات إلى أن تزامن هذين العملين ربما شكلته شروط موضوعية واحتياجات فنية كان يستدعيها العصر آنذاك فى المشرق والمغرب على حد سواء . وبعبارة أخرى، ليس المهم هو تأثر أحد الشاعرين بالآخر ، أو أسبقيته على الآخر ، ذلك لأن القضية هنا تتعلق ببلاغة نص جديد حاول أن يرتاد طريق التأليف القصصى .

وبرغم أن هذه الدراسات قد أدرجت الرسالتين ضمن النثر الفنى ، فهناك من تعامل مع (التوابع والزوابع) بوصفها نثرا فنيا أو قصصيا[٢] ، وهناك من أدخلها ضمن الرسائل[٣]، مثلها مثل الرسائل الديوانية والإخوانية والشخصية . ولم تثر أى من هذه الدراسات تساؤلات ما حول طبيعة هذا الشكل القصصى أو الخصائص التى جعلته قصصاً ، سوى بعض الإشارات العامة إلى السرد أو الوصف فيها[٤] . كما لم يطرح سؤال ما عن السبب فى تسميتها «رسالة» ما دامت هى شكلا من أشكال القص . ولماذا لم يستخدم ابن شهيد أو أبو العلاء المعرى مصطلح «قصة» أو «حكاية»[٥]، لا سيما أن المصطلحين كانا مستخدمين من قبل .

ومن هنا، تسعى الدراسة الحالية لـ (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسى إلى معرفة كيفية تشكل النوع القصصى، من خلال استقراء النص نفسه ، وذلك لتحقيق هدف أبعد هو معرفة الدواعى التى أدت إلى تشكل هذا النوع القصصى ومحاولة الإجابة عن سؤال سبق طرحه عن السبب فى اتجاه بعض الشعراء مثل ابن شهيد إلى الكتابة القصصية ، برغم أن القص بأشكاله المتعددة فى تراثنا الأدبى كان مهمشا وغير معترف

* أستاذ البلاغة المساعد، جامعة القاهرة.

به[٦]، وما إذا كانت الدواعى الدافعة إلى ذلك دواع فنية أم اجتماعية ، إذا كان واردا الفصل بين الأدبى والاجتماعى .

- ١ -

كان ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦هـ) ينتمى إلى أسرة عربية أرستقراطية ، ارتبطت مصالحها بمصالح الفئة الحاكمة فى الأندلس من الأمويين والعامريين ؛ فكان جده أحمد بن عبد الملك بن شهيد وزيرا للخليفة الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٥٠هـ) . كما كان أبوه وزيرا للمنصور بن أبى عامر (٣٦٦ - ٣٩٢هـ) . وقد استوزر ابن شهيد نفسه للخليفة المستظهر (٤١٤ هـ) وقدر لابن شهيد أن يعيش فترة عصيبة فى تاريخ الأندلس (٣٩٩ - ٤٢٢هـ)، تلك الفترة التى اصطلح المؤرخون على تسميتها بعصر الفتنة ، والتى انتهت بسقوط قرطبة عاصمة الخلافة الأموية .

وقد شهدت قرطبة، بسبب استقرارها السياسى النسبى فى القرن الرابع الهجرى، تحولا اقتصاديا لم يعتمد فقط على تطور أساليب الزراعة والرى ودخول زراعات جديدة [٧] ، بل جاوز ذلك إلى أن الزراعة لم تعد هى نمط الإنتاج الوحيد ، ذلك أنها شهدت فى الفترة نفسها تحولا تجاريا واسعا ، فضلا عن ظهور بعض الحرف والصناعات ، مما كان يمهد لظهور طبقة وسطى[٨] تقع بين « طبقة الخاصة وهى طبقة أرستقراطية الحكام ونبلاء الوظيفة وكل من له علاقة بخدمة الحكام» ، و «طبقة العوام من أصحاب المهن المستهجنة الذين كانوا يشكلون السواد الأعظم من سكان المدينة» [٩] . وأدى هذا التحول إلى كسر نمطية المجتمع القديم، الذى كان زراعيا فى الأساس ، بنسقه القيمى والأخلاقى وتصوراته ، وإقامة علاقات جديدة ومغايرة وأنماط مختلفة من السلوك .

إلا أن هذا الاستقرار لم يدم لقرطبة طويلا ، فقبيل أن يبدأ القرن الخامس الهجرى بدأت نار الفتنة تشتعل ، ولم تخمد إلا بعد ما يقرب من خمسة وعشرين عاما ، أى بعد أن انهارت الخلافة الأموية . وانتهى الأمر بإلغاء الخلافة نظاما للحكم ، وإعلان جمهورية الأشراف من جماعة الوزراء نظاماً جديداً للحكم يقوم على الشورى بقيادة أبى الحزم بن جهور أحد أثرياء الطبقة الأرستقراطية فى عام ٤٢٢هـ[١٠] .

لم تكن مدينة قرطبة إذن - فى تلك الفترة - مدينة إقطاعية صغيرة ، بل كانت مدينة كبيرة تضم أخلاطا متعددة من البشر ، من عرب ومستعربين وموال وبربر وصقالبة ، ذلك أن الاضطرابات السياسية المتوالية التى شهدتها تسببت فى إدخال كثير من الحرف والصناعات المرتبطة بالحرب وخدمة الجند [١١] ، كما تسبب هذا الاضطراب السياسى أيضا فى حراك اجتماعى بدأ بخلخلة مكانة الطبقة الأرستقراطية التى كان ينتمى إليها ابن شهيد ، حين استخدم بعض الخلفاء العوام فى صراعاتهم . وقد أدى هذا إلى تقلد العامة بعض المناصب التى كان يتولاها أبناء الأرستقراطية مما أثار غضبهم ودفعهم إلى الثورة ضد الحكام وإسقاطهم[١٢] .

وارتباط ابن شهيد بقرطبة لم يكن ارتباط الميلاد والنشأة فحسب ، ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق ، امتزج عشقه بها بطموحاته وآماله الكبار التى أحبطتها أحداث الفتنة المتوالية . وقد صور هذه العلاقة فى إحدى رسائله إلى المؤتمن حفيد المنصور بن أبى عامر ، يعتذر فيها عن عدم استطاعته مغادرة قرطبة :

« وقد كان أقل حقوق مولاى أن أقف ببابه ، وأخيم بفنائه ...، ولكنى ممنوع ، وعن إرادتى مقموع ، يملكنى سلطان قدير ، وأمير ليس كمثله أمير ، شىء غلب صبر الأنقياء ، واستولى على عزم الأنبياء ، وهو العشق ، باطل يلعب بالحق ، ليبين ضعف البشر ، وتلوح قدرة مصرف القدر. والذى أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب ، بث شاغل

وبرح قاتل ، وصبر بغيض ودمع يفيض لعجوز بخراء ، سهكة درداء ، تدعى قرطبة :

عجوز لعمر الصبا فانية
لها فى الحشا صورة الغانيه
زنت بالرجال على سنها
فيا حبذا هى من زانيه
تريك العقول على ضعفها
تدار كما دارت السانيه
فقد عنيت بهواها الحلوم
فهى براحتها عانيه
ترديت من حزن عيشى بها
غراما فياطول أحزانيه

طاب لى الموت على هواها ، ولذ عندى سقى دمى لثراها ...»[١٣] .

فتصويره لقرطبة بعد أن تناوبتها أيدى المتصارعين بالدمار والخراب وقد أصبحت نهبا مباحا بامرأة عجوز ساقطة ، ينم عن حب لا ينتهى حتى بعد هذا السقوط. فقرطبة ليست إلا تجسيدا لأحلام ابن شهيد وطموحاته الفردية الخاصة التى ضاعت ، ولم يعد إلى تحقيقها سبيل . غير أن الفردى والخاص هنا لم ينفصل عن «العام»؛ فابن شهيد الأندلسى لم ينس جذوره العربية ، وانهيار قرطبة لا يعنى انهيار حلمه الفردى الخاص ، بل يعنى أيضا انهيار الحلم العربى فى الأندلس . وبقدر ما ستكشف «الرسالة» عن هذه الفردية المهيمنة على النص، فستكشف أيضا عن هذا «العام» فى اعتماده على التقاليد الجمالية العربية المتوارثة ، سواء كان فى الصياغة أو فى تشكيله لمكونات النص القصصية .

كما شهدت قرطبة فى هذا القرن الرابع الهجرى أيضا نهضة ثقافية وأدبية شاملة ؛ ذلك أنها أصبحت مركزا للحركة الأدبية والعلمية فى الأندلس ، واعتمدت هذه النهضة فى بدايتها على وفود علماء المشرق ، فضلا عن وفود دواوين شعرائه ومؤلفات مشاهيرهم من اللغويين والنحويين والفقهاء . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الحركة العلمية فى قرطبة قد بدأت ـ فى وقت مبكر قبل القرن الرابع ـ بالاهتمام بالعلوم الدينية الشرعية والعلوم اللغوية لأسباب تتعلق بإرساء الخلافة العربية أساسا، مما كان له أثره فى توجيه الحركة العلمية والثقافية فى الأندلس فيما بعد بصفة عامة . وحين تعرف الأندلسيون على مذهبى المشرق الشعريين ، مذهب الأوائل (طريقة العرب القدماء) ومذهب المحدثين ، انحاز عدد من الشعراء إلى طريقة المحدثين ، حتى إن تميز بعض الأصوات الشعرية كان يرجع إلى احتذاء طريقة المتنبى ، كما هو الحال بالنسبة لابن دراج القسطلى ـ على سبيل المثال ـ فى حين سعى العلماء اللغويون والمؤدبون إلى تسييد ما يسمى بمذهب الأوائل .

ومن هنا كانت معاناة ابن شهيد مع أنصار هذا الاتجاه المحافظ ، التى تحولت إلى عداء وصراع صريحين مع كل ممثليه من معلمين ولغويين ونقاد . فهؤلاء لم يقدروا أدب ابن شهيد ولا شاعريته واتهموه بعدم إتقانه أدوات البيان من وجهة نظرهم ، وهى إتقان النحو واللغة والغريب . كما ألحقوا به تهمة السرقة من الشعراء والكتاب السابقين . ولم يكن ابن شهيد وحده طرفا فى هذا الصراع مع أنصار الاتجاه المحافظ ، الذين كانوا فى الوقت نفسه قريبين من السلطة السياسية ، التى لم يكن ابن شهيد دائما على وفاق معها ، فكان قبله الشاعر ابن دراج القسطلى الذى وشى به بعض النقاد عند المنصور بن أبى عامر، واتهموه بالسرقة وعدم القدرة على الإجادة الشعرية ، سوى المعارضة فقط . وذلك ليحرموه من تدوين اسمه فى ديوان العطاء فى قصر الخلافة[١٤] .

وقد توازى مع هذا الاتجاه المحافظ سيادة الفقهاء وسطوتهم المبكرة؛ إذ كان لهم دور بارز فى الاعتراض على الحكام ومصادرة أى فكر مناوئ للفقه السنى، وإجهاض بعض الحركات العقلية والفكرية التى كانت تحاول شق طريقها[١٥] . وقد حرص الحكام على

استرضاء هؤلاء الفقهاء فانصاعوا لهم ، لدرجة أن المنصور بن أبى عامر أحرق كتب الفلسفة التى كانت فى خزائن الحكم - الخليفة السابق - بحضور الفقهاء ليرضيهم [16] .

غير أن الأمر لم يتوقف بالشعراء الأندلسيين الذين جابهوا التيار المحافظ عند اختيار طريقة المحدثين . فقبيل بداية القرن الخامس الهجرى تخلّق شكل شعرى جديد هو «الموشحات» على أيدى عدد من الشعراء بدءا من مقدم بن معافى القبرى ومرورا بالرمادى الكندى (٤٠٣هـ) ونهاية بأبى بكر عبادة بن ماء السماء (٤١٩هـ) [17] . وفى هذا الوقت نفسه كانت قد تعالت أصوات تؤكد استقلالية الشخصية الأندلسية عن نظيرتها المشرقية ، لدى كاتب من كبار كتاب الأندلس هو «ابن حزم» المعاصر لابن شهيد وأحد رفقائه ، وذلك فى رسالته فى (فضل الأندلس) التى كشف فيها عن شعراء الأندلس وكتابها ومؤلفيها فى مجالات المعرفة المختلفة على نحو يجعل الأندلس متفردة فى كثير من النواحى عن المشرق [18] .

هكذا تفتحت موهبة ابن شهيد الأدبية فى ظل هذا المناخ المضطرب والمضطرم سياسيا وفكريا وأدبيا ، الذى لم يكن بعيدا عنه بأية حال ، لأنه ربط عالمه بعالم الوزراء والكتاب . وكان قد أعد نفسه ليصبح واحدا منهم لاسيما أن مكانته الاجتماعية كانت تؤهله لذلك . لكنه لم يكن له حظ مع أولئك الحكام ، حتى إنه حين عين وزيرا لم تدم وزارته سوى أيام . وحين حاول أن يثبت جدارته بوصفه شاعرا اصطدم بالمعايير الأدبية التقليدية ، التى كان يسعى اللغويون والمؤدبون إلى تسييدها ، ومن هنا اتخذ الطريق المناهض بالهجوم على هذه المعايير والطعن فى صلاحيتها وصلاحية القائمين بها . كما لم يوفق ابن شهيد فى أن يصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسميين ، وبالتالى لم يحظ بلقب «الكاتب» ليصبح الوزير الكاتب . وسواء كان أفول نجم طبقته التى تحللت أو وضعه الشخصى (صممه) ، كما كان يشير أحيانا [19]، سببا فى خرمانه من أن يحظى بلقب الكاتب ، وهو أمر أتيح لغيره ممن كان يراهم دونه فى المكانة الاجتماعية والأدبية ، فقد كان هذا الإخفاق دافعا كبيرا إلى التمرد على السلطة الأدبية فى عصره[20]. ولم يتوقف سعيه عند التمرد على هذه التقاليد ، وإنما جاوزه باختيار شكل جديد ولده من إدماجه بعض الأشكال الأدبية المهمشة وغير المعترف بها والمستبعدة من الدائرة الأدبية الرسمية . وحين أراد أن يكسب عمله هذا مشروعية تجعله مقبولا سماه «رسالة» .

- ٢ -

ومعنى «الرسالة» فى الأصل كما يقول التهانوى «الكلام الذى أرسل إلى الغير» [21] . ودلالة الرسالة على الكلام الذى أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوى والإبلاغ الكتابى . والأول هو الأسبق فى الاستعمال عند العرب القدماء ، ذلك لأن الرسالة استعملت فى الشعر الجاهلى بمعنى نقل الخبر عن طريق الرواية الشفوية ، يتضح هذا على سبيل المثال فى قول زهير بن أبى سلمى :

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة
وذبيان هل أقسمتم كل مقسم [22]

ودلالة الرسالة على الإبلاغ الشفوى تشمل الرسالات السماوية التى نقلها الرسل والأنبياء إلى البشر عن طريق المشافهة . وقد تطور معنى الرسالة من الدلالة على الإبلاغ الشفوى إلى الدلالة على النص المدون الذى يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسل إليه . ومما يدعم هذا المعنى دلالة أخرى للرسالة - بوصفها نصا مكتوبا - وهى الصحيفة التى تشتمل على عدد من المسائل فى الفن الواحد [23] . ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذى يفترض وجود قارئ بدلا من

سامع، إلا أن الدلالة المهيمنة للرسالة انسحبت على النص المدون المرسل إلى الغير . وقد تنوع هذا النوع من الرسائل حسب الأغراض التى كانت توجه إليها فى الإطار الرسمى من سياسية إلى دينية ... إلخ . منذ منتصف القرن الأول الهجرى . وبعد نشأة الدواوين فى العصر الأموى، برزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمدا من أشكال الكتابة الأدبية . ومن ثم عدت الرسالة بمعنى الكلام الذى أرسل إلى الغير عند النقاد العرب القدماء شكلا من أشكال النثر الأدبى المكتوب .

وعلى هذا ، فإن تسمية نص ابن شهيد برسالة تربطه بداية بالأدب النثرى المكتوب ، وبرغم انتمائه إلى المكتوب ، فإنه يحمل ظلال الدلالة الشفوية التى تبدو آثارها مهيمنة على السرد ، وذلك فى الاستعمال المتكرر لأفعال الإنشاد والسماع (أنشدنى ، أنشدته ، استنشدنى، استنشدته ، أسمعنى ، أسمعك .. إلخ) . ومع أن استعمال هذه الأفعال جاوره استعمال فعل القراءة (اقرأ ، قرأت ، قرأ) ، الذى ارتبط بقراءة نصوص مكتوبة ، لا سيما «الرسائل» الوصفية التى أوردها فى النص ، فإن الشفاهية تظل مهيمنة عليه ، حتى فعل القراءة نفسه ـ برغم ارتباطه بالمكتوب ـ يتحول إلى تلاوة شفوية .

وإضافة «الرسالة» إلى «التوابع والزوابع» (التوابع جمع تابعة وهو الجنى ، والزوابع جمع زابعة وهو الشيطان أو رئيس الجن) ترجع إلى تصور ابن شهيد لعملية الإبداع الشعرى وتفسيره لها المستمد من المعتقدات العربية القديمة ، التى تجعل لكل شاعر «رئيا» أو «شيطانا» يلهمه ويعينه على قول الشعر . والمصادر العربية القديمة تحفل بكثير من الروايات والأحاديث التى يسوقها مؤلفوها عن الأعراب ولقاءاتهم العفوية بتوابع الشعراء . وقد حددت هذه الروايات أسماء لتوابع كثير من الشعراء المشهورين (٢٤) . وسبق لبديع الزمان الهمذانى أن أفاد من هذه الأحاديث والأخبار فى بناء «المقامة الإبليسية» (٢٥) ، فضلا عن إلماحه إلى فكرة شياطين الشعراء نفسها فى «المقامة الأسودية» (٢٦) .
وعلى هذا كان الشاعر فى تصور ابن شهيد مؤيدا بقوى خفية تعينه على قول الشعر . ومن هنا تمثل له زهير بن نمير حين ارتج عليه القول ، ولم يستطع إكمال قصيدة رثاء ... ولما توطدت الصلة بينه وبين تابعه (زهير بن نمير) الذى عرفه ببقية توابع الشعراء والكتاب ، حمل ابن شهيد هذه الرسالة منهم إلى من يعنيه الأمر من ممثلى السلطة الأدبية ، الذين كانوا فى خصومة دائمة معه ومع غيره من الشعراء والكتاب الموهوبين فى عصره .

غير أن لابن شهيد تفسيرا آخر لمنشأ الإبداع ، فالشاعر الموهوب فى تصوره هو ذلك الذى ألهم البيان من عند الله . فالبيان عنده لا يكتسب ، وإنما هو موهبة إلهية وقد استند فى هذا إلى الآية القرآنية «والرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان» . وكانت هذه الآية حجة يستخدمها ابن شهيد فى مواجهة معلمى قرطبة من اللغويين والمتأدبين الذين كانوا يرون أن البيان يمكن أن يحصل ويكتسب بتمثل أصول النحو واللغة والغريب(٢٧) .
وقد حاول أحد المستشرقين أن يربط عالم الجن الذى صوره ابن شهيد بعالم الروح الذى يقف فى تناقض حاد مع عالم المادة والطبيعة ، وعليه فقد رأى أن لتصور ابن شهيد لمنشأ الإبداع علاقة بنظرية الفيض الإلهى ، التى تفصل بين المادة والروح . وعلل ذلك بتأثر ابن شهيد بالأفلاطونية المحدثة التى وصلت إلى الأندلس عبر المشرق(٢٨) . إلا أن عالم الجن فى التصور الإسلامى لا علاقة له بالعالم العلوى أو عالم الروح ؛ ذلك أنه عالم أرضى أدنى فلا يمكن أن يكون «الشيطان» أو «الجنى» هو الوسيط بين الله والشاعر وفق ذلك التصور، مما يقوض فكرة الفيض هنا من أساسها . إن رؤية ابن شهيد لمنشأ الإبداع ذات علاقة بتمرده ورفضه اللذين أخذا منحى شبيها بالمنحى الرومانسى ، وأهم مظاهره ربط الإبداع بقوى غيبية سحرية غير مرئية فى مقابل التصور

الذى يرى أن البيان يتعلم ويكتسب بإتقان العلوم اللغوية . غير أن مرجعية ابن شهيد هنا فى تحديد هذه القوى - «الشياطين» أو «الجن» - هى الثقافة العامة المتعارف عليها والمستمدة من الموروث الشعبى من جهة (ارتباط كل شاعر برئى أو شيطان يلهمه أو يعينه على قول الشعر استنادا على أن قدرة الجن تفوق قدرة البشر فى الإتيان بالغريب والعجيب والخارق) وعلى المعتقد الدينى من جهة أخرى، من حيث إن عالم الجن عالم أرضى . ومما يؤكد أن عالم الجن عالم مواز لعالم البشر أن رحلة ابن شهيد كانت رحلة أرضية ولم تكن سماوية علوية . قال ابن شهيد فى نص الرسالة:

« تذاكرت يوما مع زهير بن نمير أخبار الخطباء والشعراء ، وما كان يألفهم من التوابع والزوابع . وقلت : هل حيلة فى لقاء من اتفق منهم ؟

قال حتى أستأذن شيخنا وطار عنى ثم انصرف كلمح البصر ، وقد أذن له ، فقال : حل على متن الجواد . فصرنا عليه ، وسار بنا كالطائر ، يجتاب الجو فالجو ، ويقطع الدو فالدو ، حتى التمحت أرضا لا كأرضنا ، ... فقال لى حللت أرض الجن أباعامر» (٢٩) .

ومن هنا ، فإن رحلة ابن شهيد إلى عالم الجن تتنافى أيضا مع الفكرة التى تربط بين رحلته و«المعراج» عند بعض الباحثين المحدثين (٣٠) . فابن شهيد لم يصعد إلى السماء بل طار إلى أرض بعيدة عن أرض الإنس . ومن هنا كانت الحركة أفقية ، ينتقل فيها من واد إلى واد . وبعبارة أخرى لم تكن الحركة هنا حركة صعود رأسية عبر السماوات السبع كما هو الحال فى رحلة المعراج .

وقد عرفت (رسالة التوابع والزوابع) باسم آخر هو (شجرة الفكاهة) (٣١) . ولا يخفى أن اختيار الشجرة له تداعياته المرتبطة بالتعددية . وهذه التعددية سمة جوهرية يتسم بها النص ، بل يقوم على أساسها ، وقد تمثلت فى تعدد الأصوات المتحقق من خلال تعدد الشخصيات، وما يقف وراء هذا التعدد من دلالات مختلفة . وإضافة «شجرة» إلى « الفكاهة» يلمح إلى البعد الهزلى الذى قام عليه - أيضا - هذا النص.

-٣-

١- عندما بدأ الوعى القصصى فى بكارته الأولى لدى كتاب النثر فى تراثنا العربى ، بدأ باستعارة مواده القصصية من لغات أخرى غير اللغة العربية . وتم هذا على أيدى بعض الكتاب - ويعنى هنا ابن المقفع فى (كليلة ودمنة) - الذين كانوا ينتمون إلى طبقة الموالى، وتملكوا ناصية اللغة العربية ، ثم لجأوا إلى الترجمة ليدخلوا هذه المواد الجديدة إلى اللغة العربية فى وقت كانت فيه الثقافة العربية منفتحة على الثقافات الأجنبية الأخرى ، وكانت فيه هذه الفئة تحس بأزمة فى القدرة على التعبير المباشر وتستشعر الخشية من الصراحة لأنها من الفئات المعارضة للدولة، ولهذا لجأت إلى استعارة هذا اللون القصصى المعتمد على الرمز والمواربة (٣٢)، ثم أخذ هذا الوعى القصصى يتطور فى اتجاهات مختلفة أشهرها «المقامات» ، وأصبح بمثابة روح هائمة تحاول أن تفيد من كل ما هو متاح من العناصر المكونة للقص من الأدب القديم بأنواعه المتعددة . ومن هنا كان تراسل ابن شهيد فى (التوابع والزوابع) مع الأنواع المختلفة : الشعر والرسائل والمقامات وقصص الحيوان . وبعبارة أخرى بنى ابن شهيد عمله معتمدا على الموروث الشعرى والنثرى بعد أن استقر لديه إلى حد ما هذا الوعى القصصى . وقد تم تجاور هذه الأنواع من خلال تعددية الأصوات المتمثلة فى استحضار الأموات والأحياء (أحيانا) من شعراء

وكتاب وغيرهم من المنتمين إلى عصور زمنية وأدبية مختلفة .

ومن الملفت أن تراسل ابن شهيد مع الأشكال النثرية ذات الطبيعة القصصية كان واضحا ، برغم تجاور الشعر والنثر وتساويهما حتى على المستوى الكمى العددى فى الرسالة . وميل ابن شهيد إلى الكتابة النثرية يبدو صريحا داخل النص ، عندما سأله تابعه زهير بن نمير : «فبمن تريد أن نبدأ ؟ قلت : الخطباء أولى بالتقديم ، لكنى إلى الشعراء أشوق» [٣٣]. فذكر ابن شهيد للشعراء ليس إلا من قبيل الحنين وربما الإجلال . أما الخطباء (ولا يخفى أنه يقصد بهم من يمثلون الكتابة النثرية بأشكالها المختلفة) فهم أصحاب المكانة المقدمة فى عصره .

لقد سعى ابن شهيد إلى بناء نص ذى طبيعة حوارية منذ البداية ، حين وجه الخطاب إلى شخص يدعى «أبا بكر» «فى افتتاحية الرسالة» : لله أبا بكر ظن رميته فأصميت ....» [٣٤] وهو هنا لا يفترض وجود قارئ فحسب ، وإنما يفترض ردود أفعال تتمثل فى تساؤلات يتولى هو الإجابة عنها (يلاحظ الانتقال من ضمير المتكلم مرة باتباع الأسلوب غير المباشر من خلال الحكى على لسان المخاطب بضمير المتكلم ، وأخرى بالانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم على لسان الراوى « الكاتب المرسل») :

« لله أبا بكر ظن رميته فأصميتَ ... حين لمحتَ صاحبك الذى تكسبته ورأيته قد أخذ بأطراف السماء ... فقلتَ : كيف أوتى الحكم صبيا وهزَّ بجذع نخلة الكلام... أما إن به شيطانا ... فأما وقد قلتها أبا بكر ، فاصخ أسمعك العجب العجاب » [٣٥] .

لقد بدت « الرسالة» هى الشكل المتاح لإقامة هذا الحوار تمهيدا للقص. وبرغم أن افتتاحية الرسالة لم تنته بعد ، فإن البداية القصصية تبدأ بالانتقال إلى زمن ماض يسبق فترة الحكى هنا، وهى فترة تشير إلى زمن الصبا الأول بالنسبة للمرسل الراوى . ويتوالى القص هنا متنوعا بين السرد والحوار ومن خلالهما نتابع سير الأحداث التى تنتهى بصداقة مع زهير بن نمير (رئى الشاعر المرسل الراوى) . ويعود مرة أخرى إلى أبى بكر «وكنت أبا بكر متى ارتج على أو انقطع بى مسلك أو خاننى أسلوب أنشد الأبيات ، فيمثل لى صاحبى ، فأسير إلى ما أرغب وأدرك بقريحتى ما أطلب..» [٣٦] .

وقد قصد بهذا القطع الدخول فى عالم القص، وهو الهدف من هذا العمل : « وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرت أكثرها لكنى ذاكر بعضها »[٣٧]. وقد تجاور فى هذا الجزء القص (المعتمد على التوازى بين السرد والحوار) مع الرسالة والشعر . والشعر هنا هو المفجر للقص لأن نص الرسالة كله مبنى على مشكلة الشاعر (المرسل الراوى) مع قصيدة لم يستطع إكمالها. فظهر له رئيه ، ليعينه على ذلك . ولم تنته مهمته عند هذا الحد، إذ كانت هذه هى بداية العلاقة التى استمرت بينهما . وأعطى تجاور الشعر للقص والرسالة أكثر من إمكان للتعدد الصوتى فى هذا العمل.

وتقوم الرسالة بعد هذه المقدمة على أربع حركات أساسية ، تتفرع كل منها إلى « نقلات» جزئية . وقد تناولت الحركة الأولى زيارة شياطين الشعراء . فى حين تناولت الثانية زيارة شياطين الكتاب الناثرين . أما الثالثة فشملت جلسة لنقاد الجن وتناولت الرابعة مقابلة مع حيوانات الجن .

وقام الراوى بعملية الربط بين هذه الحركات . وبرغم أن ابن شهيد هو الذى يروى هذا النص ، حيث وحد بينه وبين الراوى منذ بداية النص ، باستخدامه ضمير المتكلم، فضلا عن مخاطبة بعض الشخصيات داخل العمل له بكنيته (أبى عامر) أو بنسبته

(الأشجعى) [٣٨] . فسنستخدم هنا مصطلح «الراوى» للتمييز بين ابن شهيد الكاتب المؤلف والراوى داخل العمل نفسه ، ذلك أن النص كله مبنى على الخيال الذى يفرض وجود مسافة تفصل بين الكاتب الحقيقى والراوى المتخيل داخل النص . وذلك استنادا إلى النظريات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد الروائى ، التى تميز بين الراوى والكاتب وتتعامل مع الراوى بوصفه وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه [٣٩] .

ومع أن فصول (رسالة التوابع والزوابع) لم تصل إلينا كاملة ، فإن هذا الجزء المتبقى الذى أورده ابن بسام فى (الذخيرة) ، وأخرجه بطرس البستانى محققا ، تبدو فيه الحركات الأربع مرتبة ترتيبا منطقيا ومخططا لها قصصيا بشكل واضح .

٢ـ فى الحركة الأولى ــ وهى التى يقوم فيها الراوى / البطل مع زهير بن نمير (رئى الراوى الشاعر) بزيارة الشعراء ــ يتجاور القص (المعتمد على السرد الذى يقطعه الحوار بشكل أساسى والوصف أحيانا) مع الشعر . وبرغم أن الشعر يأتى «متضمنا» فى القص فهو من حيث (الكم) يبدو الغالب، ذلك أن الشعر هنا له دور رئيسى فى تعميد (البطل) الراوى قصصيا . فالوظيفة الاستعراضية للشعر هنا مسألة مهمة بالنسبة للقص، حيث يتم عرض قدرات البطل من خلال معارضات شعرية لبعض الشعراء العرب القدماء الكبار تتم فى حضور شياطين هؤلاء الشعراء ، فضلا عن بعض القصائد الأخرى التى أصر على إنشادها تأكيدا لهذه الوظيفة .

والملاحظ هنا أن الشعر جزء من الماضى الذى يجله الراوى البطل ويعتز به . وهو يحرص على إظهار هذا الإجلال فى سرده الذى يقدم فيه شياطين الشعراء ولقاءه بهم . فيقول حين طلب منه «عتيبة بن نوفل» رئى امرئ القيس الإنشاد : « السيد أولى بالإنشاد » ثم يهم بعد ذلك بالهروب ، حين يطلب منه أن ينشد شيئا من شعره. كما يلقب شيطان طرفة بن العبد بـ«الزعيم» ويقول عن شيطان أبى تمام« استنشدنى فلم أنشده إجلالا لـه » . ويصف رئى أبى نواس بالمهابة : « فأدركتنى مهابته ، وأخذت فى إجلاله لمكانه من العلم والشعر »[٤٠] .

ومن المثير أننا لن نجد هذا الجو المهيب الذى أحيط به الشعراء فى لقائه بالكتاب مما يزكى القول بأن حضور الشعر نوعاً أدبيا يوازى الماضى التليد الذى لم ينفصل عنه الراوى . غير أن هذا الماضى لا يمثل كتلة واحدة . ومن هنا كان اختيار شعراء بعينهم عن قصد وتعمد حيث تقف نوايا الكاتب وراء هذا الاختيار ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

وستستمر الوظيفة الاستعراضية للشعر فى الحركة الثانية (التى يزور فيها الراوى شياطين الكتاب) والثالثة، حين يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، الذين عرضوا لتناول الشعراء للمعانى التى سبقهم إليها الأولون؛ ويقوم الشعر فى هاتين الحالتين بتزكية البطولة القصصية للراوى، لا سيما أن هذه البطولة فرضت منذ بداية الحركة الثالثة ، حيث يصبح (الراوى) سيد الموقف هذه المرة؛ فنجده يتحدث عن نفسه فى قوله : «وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن ، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعانى .. »[٤١]. وقد عمد إلى تنكير هؤلاء النقاد مشيرا إليهم بعبارات مثل : قال «بعض من حضر» ، و «أنشد آخر» [٤٢] . ويصعد هذه التزكية فى نهاية مجلس نقاد الجن إثبات الراوى للحضور أن شاعريته متوارثة أبا عن جد ، وبهذا تتأكد أصالة الموهبة عنده .

غير أن هناك وظيفة أخرى يقوم بها الشعر ، حين جاء مضمنا فى الحركة الرابعة وهى السخرية ممن يصطنعون الشعر ويتكلفونه حرصا على اتباع التقاليد الشعرية المتوارثة بغض النظر عن مصداقها . وقد قيل هذا الشعر على لسان بغل وحمار عاشقين [٤٣] ، احتكم

أصحابهما إلى الراوى أثناء زيارته لحيوانات الجن ، التى هى ليست سوى أقنعة لفئة معينة من الشعراء والنقاد واللغويين ، لم يشأ التصريح بأسمائهم مكتفيا بالترميز . والأبيات الشعرية التى صاغها ابن شهيد على لسان البغل والحمار العاشقين تستحضر على الفور شعر الغزل العذرى بشكل يثير السخرية اللاذعة من عاطفة الحب نفسها التى صورتها هذه الأبيات ، ومن الشعراء الذين يواصلون محاكاتهم مشاعر الحرمان واليأس فى تصوير علاقة الرجل بالمرأة ، فتبدو محاكاتهم فجة وممجوجة . وهنا تبدو المفارقة بين شعر أصيل قد تتعاطف معه وآخر مصطنع يبعث على النفور والاشمئزاز .

وعندما يستدعى ابن شهيد أشعار غيره من الشعراء السابقين ، فإن هذا الاستدعاء يوظف فى السخرية أحيانا وربما مجرد التمثيل للموقف الآتى ، فهو يستدعى قول الحطيئة الذى يمدح به بنى أنف الناقة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم

ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا

على لسان (أنف الناقة) شيطان أبى القاسم الإفليلى أحد معاصريه من العلماء اللغويين . وقد أطلق على شيطانه هذا الاسم تلميحا إلى عاهة خلقية فى الإفليلى – وهى كبر حجم أنفه – بهدف السخرية منه . ويضاعف من هذه السخرية الوصف الذى قدم به ابن شهيد « أنف الناقة» :

«فصاحا : يا أنف الناقة بن معمر ، من سكان خيبر ! فقام إليهما جنى أشمط ربعة وارم الأنف ، يتظالع فى مشيته ، كاسرا لطرفه ، وزاويا لأنفه ، وهو ينشد : قوم هم الأنف..»(٤٤).

فضلا عن تحويل المجرى الدلالى لبيت الحطيئة إلى اتجاه معاكس، عندما قيل على لسان « أنف الناقة» ، فالفضيلة التى حاول أن يحققها الحطيئة لبنى أنف الناقة فى قوله السابق تحولت إلى نقيصة فى نص ابن شهيد . وحين يستدعى ابن شهيد قول المهلبى :

خان تطيب لباغى النسك خلوته

وفيه ستر على الفتاك إن فتكوا(٤٥)

فى رسالة الحلواء فى هذا النص فإنه يستخدمه على سبيل التمثيل للموقف (٤٦) . ويبدو ابن شهيد هنا ابنا أصيلا للثقافة العربية القديمة التى تقوم على الاعتداد بالحفظ والاستظهار والتمثل بالأقوال المأثورة .

٣ – ومن المكونات الأساسية للنوع القصصى فى نص ابن شهيد غير الشعر ، وجود بعض الأشكال النثرية القصصية السابقة . من أهم هذه الأشكال «المقامة» ، التى كان لها تأثير واضح فى توجيه هذا النص بدءا من صياغته ، المعتمدة على السجع بشكل واضح ، فضلا عن الاهتمام الشديد باللغة والحرص على إتقانها واستيعاب المعجم اللغوى القديم . وقد رأى كثير من الباحثين أن تأثير المقامة فى نص ابن شهيد لم يقف عند الأسلوب بل تعداه إلى أن فكرة (التوابع والزوابع) نفسها كانت مستوحاة من المقامة الإبليسية لبديع الزمان (٤٧). وأيا كان الأمر، فقد سعى ابن شهيد إلى استخدام الأشكال النثرية القصصية الموروثة التى تعينه على بناء نص يفى بالتعبير عن رؤيته وكانت المقامة أحد هذه الأشكال وأهمها .

وإذا كان ابن شهيد قد استحضر أسلوب المقامة فى (التوابع والزوابع)، فقد استحضر أيضا تنويعات أخرى على المقامة من خلال ما أسماه بالرسائل : «رسالة فى الحلواء» ، «رسالة فى ثعلب» ... إلخ، تلك التى جاءت متضمنة فى الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) . وهذه الرسائل بمثابة مقامات قصيرة، لأنها تعتمد على طريقة المقامة فى الوصف والسرد والصياغة . وقد قامت هذه المقامات القصيرة بالوظيفة الاستعراضية التى قام بها الشعر فى الرسالة كلها، وفى الحركة الأولى

بشكل خاص ولتحقيق الهدف الاستراتيجي نفسه ، وهو تعميد الراوى بطلا قصصيا مرة أخرى ، بعد أن أثبت كفاءته الشعرية فى زيارته الأولى لشياطين الشعراء . إلا أن الاستعراض لم يكن هو الدور الوحيد لهذه المقامات القصيرة ، حيث استحضرت أطول هذه المقامات (رسالة فى الحلوى) للسخرية والتهكم من الفقهاء بإبراز المفارقة الشديدة بين مايتظاهرون به من زهد وورع وتقوى وواقع حالهم الفعلى، وذلك من خلال تقديم صورة مناقضة تكشف زيف زهدهم وورعهم .

وبرغم حرص الراوى على عرض هذه الرسالة لإظهار براعته الإنشائية أمام مجلس شياطين الكتاب لاسيما كبارهم؛ مثل عبد الحميد الكاتب والجاحظ ، فضلا عن اجتهاده وبراعته اللغوية فى رسم تفاصيل هذه الصورة ، سواء وصفه للحلوى أو لمشاعر الفقيه وسلوكه إزاءها وطريقته النهمة فى تناولها ، فإن الهدف من هذه الرسالة يجاوز مجرد إظهار البراعة إلى توظيفها فى التهكم اللاذع والسخرية من حال الفقهاء فى عصر الكاتب . وقد خصهم وحدهم دون غيرهم :

«خرجت فى لُمَّة من الأصحاب وثلة من الأتراب ، ففيهم فقيه ذو لقم ولم أعرِّف به وغريم بطن ، ولم أشعر له ، رأى الحلوى فاستخفه الشره واضطرب به الوله ، فدار فى ثيابه ، وأسال من لعابه ..» .

ولايمكن إغفال أن انتحاء ابن شهيد (للمقامة) أعطى إمكانات للوصف والسرد معا ، فضلا عن إثبات براعته اللغوية . إلا أن حضور (المقامة) بوصفها نوعا أدبيا بالإضافة إلى حضور ممثلى النثر من الأموات والأحياء: الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان وابن الإفليلى، لم يلازمه الإكبار والإجلال اللذان أحاطا بحضور الشعر وممثليه فى الحركة الأولى ، ذلك أن المواجهة بين الراوى وهؤلاء الكتاب كانت ندية وحادة ، حتى بالنسبة للكتاب الأموات (عبد الحميد الكاتب ، الجاحظ ، بديع الزمان) وقد ساعد على ذلك ــ بداية ــ حضور الكتاب جميعا فى مجلس واحد ، فتم اللقاء بيسر بعد أن اكتشف زهير بن نمير أنهم مجتمعون «للفرق بين كلامين اختلف فيهما فتيان الجن» . ولم تكن هذه سوى حيلة من الكاتب ليجعل الراوى محط أنظار الجميع وموضع اهتمامهم (تأكيدا لبطولته القصصية) وبدلا من ذهابه إليهم ــ كما حدث بالنسبة للشعراء ــ أصبح هؤلاء الكتاب يعرضون عليه ، ويبادرون بالحديث معه .

وبرغم ارتباط النثر وبعض ممثليه فى النص بالماضى، لم يبد الراوى هنا تحفظا ما أو خوفا أو ترددا فى لقائه بشياطين كبار كتاب الماضى (الجاحظ وعبد الحميد ، وبديع الزمان) سوى أنه أعطى صاحب الجاحظ مكانة متميزة عن الآخرين وكان حواره معه هادئا [٤٩] . ومع قيام الحركة الأولى من هذه الرسالة على عدد من الانتقالات ، حيث يقوم الراوى وصاحبه بزيارة شياطين الشعراء ، كل على حدة ، فإن هذه الانتقالات أخذت شكلا نمطيا ثابتا تجسد فى بداياتها التى اعتمدت على صيغ لغوية ثابتة مثل : «فقال لى زهير من تريد بعد ؟ قلت : صاحب طرفة ... فقال لى زهير إلى من تتوق نفسك؟ قلت : صاحب أبى تمام ..» [٥٠] . كما تجسدت فى نهاياتها التى غالبا ما تكون عبارة مثل: «اذهب فإنك مجاز» أو «اذهب فقد أجزتك» . فالسمة الغالبة على انتقالات هذه الحركة سمة الهدوء والرتابة أحيانا ، لولا الظهور المفاجئ لشيطان قيس بن الخطيم الذى بدا مقحما نفسه على الراوى وصاحبه دون أن يقصدا زيارته ، بالإضافة إلى لقاء صاحب البحترى الذى تم عبر المصادفة؛ فقد قطع هذا الظهور وذلك اللقاء رتابة الانتقالات من شاعر إلى آخر . وهاتان الانتقالتان المفاجئتان تكمن وراءهما قصدية الكاتب ونواياه وهى مسألة سنعرض لها بعد حين .

وما يمكن قوله باختصار هنا أن الشعر بوصفه نوعاً أدبياً لم يمثل مشكلة بالنسبة للراوى لأنه تعامل معه باعتباره شيئا منتميا للماضى له قداسته الخاصة به . ومع

أن هذه النظرة اقتصرت على نوعية معينة خاصة من الشعر والشعراء؛ فابن شهيد ـــ الشاعر ـــ لم ينفصل عن التقاليد التى كانت تحفظ للشعر وقائليه مكانة كبرى . ومن هنا كان الطابع العام للحركة الأولى الهدوء .

أما الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) فلم تقم على انتقالات جزئية نمطية شبيهة بانتقالات الحركة الأولى ، ومن هنا افتقدت الرتابة والهدوء وتداخلت فيها أصوات متعددة لأن الكتابة النثرية لدى الراوى ـ الذى توحد تماما مع الكاتب فى هذا الجزء ـ تعد إشكالية كبرى ليس بالنسبة للماضى فحسب وإنما لحاضره أيضا. ولهذا أثيرت عدة قضايا تتعلق باللغة والأسلوب النثرى ومفهوم البيان والقدرة على الوصف . وبدأ الصدام بمناوشة مع صاحب الجاحظ تطورت إلى صدام مباشر مع صاحب عبد الحميد الكاتب (ممثل الماضى) فعرّض ببداوته بوصفه ممثلا للأسلوب القديم ، ثم مع صاحب بديع الزمان الذى أحبطه تفوق الراوى عليه .

إن حدة الراوى / الكاتب على السابقين من الكتاب بالإضافة إلى بعض معاصريه ربما كشفت عن قلق الاختيار الذى تحدد بوضوح بالنسبة للشعر . وهى حدة كشفت عن عدم جدوى الصياغة القديمة التى تمثلها طريقة عبد الحميد الكاتب لقرب عهده بالبداوة كما أظهرت ميلا للجاحظ بوصفه ممثلا للجديد المتحضر . وفى الوقت نفسه كشفت عن تعالٍ على بديع الزمان . وفى كل الأحوال أراد الراوى أن يثبت مجاوزته لهذه الإبداعات السابقة، فى سعيه نحو خلق جمالية جديدة، إيمانا منه بأن «لكل عصر بيانه» . ويمكن أن نربط هذا التصور بحديث مباشر لابن شهيد :

« كما أن لكل مقام مقالا ، فكذلك لكل عصر بيان ولكل دهر كلام ، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه . وكما أن للدنيا دولا ، فكذلك للكلام نقل وتغاير فى العادة . ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول فى هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان ؟ فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا ... لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح فى العلوم . ثم دار الزمان دورانا، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد بن الزيات وابن وهب ونظرائهم ، فرقت الطباع وخف ثقل النفوس . ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف ، وبرقة الكلام كلف ، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالى وأصحابها»[٥١] .

يؤكد هذا النص المسعى الطامح لابن شهيد لتجاوز النهج الاتباعى فى الإبداع ، حين يجعل لكل مرحلة تاريخية احتياجاتها الجمالية بحيث تصبح الكتابة الفنية شاهدا على عصرها ، هذا فى الوقت الذى لم ينفصل فيه انفصالا تاما عن التراث السابق عليه ، حيث يواصل تراسله مع الأشكال النثرية القصصية السابقة .

ومن هذه الأشكال القصصية، قصص الحيوان الذى يستحضره فى الحركة الرابعة والأخيرة فى هذا النص . وذكر قصص الحيوان يستدعى (كليلة ودمنة) ، إلا أن توظيف ابن شهيد لهذا القصص يختلف عن توظيف كليلة ودمنة له؛ لأن لجوء ابن شهيد إلى الترميز هنا يهدف إلى تصعيد صوت السخرية والتهكم إلى أقصى حد . وفى الوقت نفسه أعطى إمكاناً عالياً للتصوير القصصى لا سيما فى الوصف (وصف جلبة الحمير وضجيج البغال ووصف البغلة والأوزة ... إلخ) . ومن المهم أن نقول هنا إن نص (كليلة ودمنة) لم يهتم

بوصف الحيوان ذاته ، فلم يقف أمام تفاصيل جسدية أو حركية ، مكتفيا بذكر نوع الحيوان أو الطير: « أسد ، ثعلب ، ابن آوى ، الحمامة ، مالك الحزين» ومعتمدا على الصفات الثابتة والمتعارف عليها التى تستدعى فى ذهن القارئ عن هذا الحيوان أو ذاك ، وربما ينعت الأسد مثلا بأنه ضعيف أو هرم ، أو القرد بأنه شاب دون ذكر تفاصيل أخرى . أما ذكر ابن شهيد للحيوان هنا فيختلف تماما لأنه معنى بالوصف التفصيلى سواء كان هذا الوصف متعلقا بشكل الحيوان وهيئته أو حركته وسلوكه (٥٢) . وقد قدم وصفا جسديا للأوزة بقصد الإيحاء بصفاتها المعنوية الباطنة المترتبة على الشكل ونوع الحركة. وبالإضافة إلى هذا كله فإن استحضار قصص الحيوان فى (رسالة التوابع والزوابع) يمثل جزءاً من أجزاء النص، فهو مرتبط بما سبقه وليس مقصود لذاته .

٤ ـ إن تجاور الشعر والرسالة والمقامة وقصص الحيوان فى (رسالة التوابع والزوابع) تم داخل إطار قصصى واسع ، استطاع أن يستوعب هذا التعدد . واعتمد هذا الإطار القصصى على ثلاثة عناصر أساسية تحققت فى النص بشكل واضح وهى السرد والحوار والوصف . وبعبارة أخرى تمثل رسالة ابن شهيد شكلا قصصيا ذا طبيعة خاصة تختلف عن المقامة وقصص الحيوان . إنه شكل أكثر حرية واتساعا لأنه يضم عددا من الأصوات المتحققة من خلال تجاور هذه الأجناس المختلفة واستحضار عدد من المستويات اللغوية الأدبية شعرا ونثرا . لقد أعطى هذا الشكل الجديد أكثر من إمكان لتجاور الغنائية الشعرية مع النثرية الأدبية ، ولم تلتزم اللغة الشعرية فى هذا النص باللغة الشعرية التقليدية الرفيعة، بل جاوزتها إلى لغة هزلية تجسدت فى المقطوعتين الغزليتين اللتين أنشدتا على لسان الحيوان فى الحركة الرابعة من الرسالة بهدف التهكم والسخرية . كما تشكلت اللغة النثرية فى الرسالة من مستويات متعددة ، فمن داخل الصياغة الأدبية النمطية التى ترتكز على استيعاب مفردات المعجم القديم وإتقانها واستخدام المحسنات الأسلوبية المعتادة ، تحققت مستويات من السخرية بدأت على مستوى العبارة النثرية المتضمنة فى السرد . قال ابن شهيد فى مفتتح رسالته موجها خطابه إلى أبى بكر :

« وكنتُ أيام كتاب الهجاء، أحن إلى الأدباء وأصبو إلى تآليف الكلام ، فاتبعت الدواوين ، وجلست إلى الأساتيذ ، فنبض لى عرق الفهم ودر لى شريان العلم ، بمواد روحانية ، وقليل من الالتماح من النظر يزيدنى ويسير من المطالعة يفيدنى ، إذ صادف شن العلم طبقه، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا ، ولا كالحمار يحمل أسفارا ، فطعنت ثغرة البيان دراكا ، وأعلقت رجل طيره أشراكا ، فانثالت لى العجائب .. إلخ » (٥٣) .

فلغة السرد هنا تبدو جادة ومحافظة ومعتمدة على تضمين بعض العبارات المأثورة مثل: « صادف شن العلم طبقه» ، «ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا كالحمار يحمل أسفارا » . إلا أن استحضار هذه العبارات تم بهدف الإشارة والتلميح الساخر لغير الموهوبين من الشعراء الذين يتصورون أن الدرس والتحصيل يمكن أن يجعل منهم أدباء ، فيثقلون على أنفسهم دون فائدة . وقد يرتفع مستوى السخرية إلى التهكم اللاذع من خلال الوصف ، وبصفة خاصة الوصف المسهب لتهالك الفقيه النهم على أنواع الحلوى فى «رسالة الحلواء» (٥٤) . وربما يصل التهكم إلى مستوى الإقذاع فى لغة الحوار بين الراوى وشيطان عبد الحميد الكاتب (٥٥) وبينه وبين أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى (٥٦) .

ـ ٤ ـ

١ ـ أتاح هذا الشكل القصصى تعددا صوتيا من خلال الشخصيات المتعددة التى تم استدعاؤها . غير أن الشخصيات المستحضرة هنا ـ عبر توابعها ـ وهى

شخصيات واقعية تنتمى إلى الماضى فى معظمها - لا تتحاور فى النص إلا مع الراوى أو تابعه فى أضيق الحدود . وينطبق هذا على الشعراء بشكل خاص .

وإذا بدأنا بالنظر إلى الشعراء الذين استحضروا فى الحركة الأولى من الرسالة وجدنا أن حضورهم ينبنى أساسا على ما يستدعيه وضعهم بوصفهم شعراء فى تاريخ الشعر العربى لدى القارئ حيث يمثل كل منهم صوتا شعريا متميزا . ولهذا اعتمد الكاتب على التداعيات التى يمكن أن تثار فى ذهن القارئ عندما تطرح أسماء هؤلاء الشعراء اسما اسما . ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد لأن استحضار امرئ القيس وطرفة بن العبد وقيس بن الخطيم يستدعى عصرا فنيا بأكمله هو العصر الجاهلى بشعرائه الذين لم يتم استدعاؤهم هنا . وبالتالى يطرح تساؤل بدهى عن السبب فى إسقاط الآخرين . كما يستدعى حضور أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى العصر العباسى بمراحله المتعددة المتعاقبة وشعرائه الكثيرين غيرهم . هذا بالإضافة إلى تساؤل أخير عن سبب إسقاط الفترة الزمنية التى تقع بين العصرين الجاهلى والعباسى من قائمة الاختيار! ومن التداعيات التى يستثيرها حضور هؤلاء الشعراء بعينهم فى ذهن القارىء السمات الشخصية اللصيقة بهم وظروف الحياة الخاصة بكل منهم ، لاسيما أن معظم هذه الشخصيات أحيط بقصص لها طابع شبه أسطورى (امرؤ القيس — طرفة بن العبد — قيس بن الخطيم — أبو نواس — المتنبى) . وقد أفاد من هذا فى اختيار أسماء شياطين هؤلاء الشعراء (٥٧) .

لقد استحضر هؤلاء بوصفهم شعراء أولا ، وذوى سمات شخصية متميزة ثانيا . وكان وراء الاختيار قصدية الكاتب ونواياه ، حتى يمكن أن نقول إن تعددية الأصوات فى هذا النص لاترتد إلى تعدد الشخصيات فحسب ، وإنما تجاوزها إلى ثنائية الصوت الواحد ، حيث تقف نية الكاتب وراء كل صوت من هذه الأصوات، فنواياه هنا لايمكن إغفالها بحال ، وهى تتفرع إلى اتجاهين اثنين أولهما الرؤية النقدية التى على أساسها اختار هؤلاء الشعراء دون غيرهم. والآخر الرؤية القصصية (النية القصصية) التى تعرض من خلالها تلك الرؤية النقدية . ومن المهم أن نشير إلى أن النية القصصية هنا مخطط لها منذ بداية النص كما سبق الإشارة إلى ذلك .

وليس مصادفة أن يمثل الشعراء الذين استحضرهم ابن شهيد اتجاهين شعريين متعارضين وهما الاتجاه الاتباعى والاتجاه الإبداعى . وليس مصادفة أيضا أن ينتمى غالبية هؤلاء الشعراء إلى الاتجاه الثانى (الإبداعى) . وهذا الاختيار يبين أنه مؤيد للشعراء ذوى القدرة على الابتكار والتجديد والخروج على التقاليد والمواضعات الشعرية ، وهم فى نظره الموهوبون .

لقد اختار الراوى (فى الحركة الأولى من الرسالة) رئى امرئ القيس ليكون أول من يلقاه. وهذه الأولية لها دلالتها ، فشعر امرئ القيس يمثل أولية الصورة الناضجة المكتملة للشعر الجاهلى ، ولهذا يعد أول من ألف المعلقات . من هنا فهو يمثل قيمة فنية كبرى فى تاريخ الشعر العربى . كما اختار الراوى أن يزور رئى طرفة بن العبد ، وهو تال فى الزمن لامرئ القيس ، ومن أصحاب المعلقات أيضا . وقد تفتحت موهبته فى سن صغيرة ، كما أنه توفى فى سن صغيرة . لقد اختارهما الراوى بوصفهما شاعرين مبدعين موهوبين ، ومن ثم فقد حرص على إظهار إجلاله لهما . أما رئى قيس بن الخطيم فظهر بشكل مفاجئ للراوى وصاحبه وهما فى طريقهما لزيارة رئى أبى تمام معاتبا لهما لأنهما لم يقصداه بالزيارة . وهذا الظهور المفاجئ لقيس بن الخطيم يمثل تعارضا مع اختيار الراوى ، إنه حيلة قصصية متعمدة لإبراز التضاد بين الشاعر الموهوب موهبة حقيقية (امرئ القيس وطرفة بن العبد) والشاعر التقليدى غير الموهوب الذى تقف قدراته عند اتباع التقاليد الشعرية ،

لاسيما أن التبرير الذى جاء على لسان زهير بن نمير صاحب الراوى يلمح إلى ذلك: «علمناك صاحب قنص ، وخفنا أن نشغلك» [٥٨] . لقد استثمر ابن شهيد ما روى عن قيس بن الخطيم من أخبار عن قوته وبطشه وجرأته فى وصفه وتقديمه له، فهو «فارس كأنه الأسد على فرس كأنها العقاب» [٥٩]. فضلا عن العبارات التى أنطقه بها وما تحمله من تهديد ووعيد؛ بحيث جعل الراوى هذه المرة خائفا مرتعدا ينشد شعره تحت تهديد أبى الخطار شيطان قيس بن الخطيم .

واختيار الراوى لزيارة شيطان أبى تمام يقف وراءه تأييد ابن شهيد لطريقة المحدثين . والطريقة القصصية التى وصف بها خروج أبى تمام ولقاءه به وصاحبه تلمح إلى هذا التأييد؛ فأبو تمام يخرج من قاع بئر حين ينادى عليه زهير بن نمير، فلم يكن ممتطيا صهوة جواد ولامتشحا بسيف كما ظهر رئى كل من امرئ القيس وطرفة بن العبد :

«ثم انصرفنا ، وركضنا ، حتى انتهينا إلى شجرة غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء ، فصاح زهير : ياعتاب بن حبناء ، حل بك زهير وصاحبه فبعمرو و القمر الطالع ، ... ألا ما أريتنا وجهك ! فانفلق ماء العين عن وجه كفلقة القمر ، ثم اشتق الهواء صاعدا إلينا من قعرها حتى استوى معنا . فقال : حياك الله يازهير ، وحيا صاحبك ! فقلت وما الذى أسكنك قعر هذه العين ياعتاب ؟ قال : حيائى من التحسن باسم الشعر وأنا لا أحسنه . فصحت ويلى منه ، كلام محدث ورب الكعبة ! واستنشدنى فلم أنشده إجلالا له، ثم أنشدته» [٦٠] .

تتمثل رؤية ابن شهيد النقدية هنا قصصيا ، تلك الرؤية المؤيدة لأبى تمام ومذهب المحدثين والمعارضة لأنصار القديم . فاتخاذ شيطان أبى تمام قاع العين مسكنا ومستقرا له ، وعبارته التى يعلل بها وجوده يقف وراءها تهكم ابن شهيد وسخريته من النقاد المعادين لطريقة أبى تمام الشعرية لخروجها عن طريقة القدماء . ثم تأتى عبارة شيطان أبى تمام التى يختم بها ابن شهيد اللقاء والتى يجيز فيها الراوى البطل ويواسيه فى الآن نفسه ملمحة ـــ مرة أخرى ـــ إلى موقف النقاد من أبى تمام : «وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك» [٦١] .

وبالطريقة نفسها يلمز ابن شهيد نقاد عصره ونقاد المتنبى ، حين يقول شيطان المتنبى عن ابن شهيد : «بلغنى أنه يتناول » فجاء دفاعه إجابة غير مباشرة على نقاده فى قرطبة [٦٢] .

والطريقة القصصية التى تم بها استدعاء شيطان البحترى تؤيد مناصرة ابن شهيد لمذهب المحدثين دون مذهب التقليديين . فظهور البحترى تم بالصدفة ، حين كان الراوى وصاحبه فى طريقهما إلى رئى أبى نواس ، فمرا على قصر عظيم أمامه ناورد كان فيه صاحب البحترى ومن هنا تمت الزيارة بالصدفة ثم انتهت بإحباط صاحب البحترى وغضبه:

«فكأنما غشى وجه أبى الطبع قطعة من الليل وكر راجعا إلى ناورده دون أن يسلم ، فصاح به زهير أأجزته ؟ قال : أجزته ، لابورك فيك من زائر ولا فى صاحبك أبى عامر» [٦٣].

وإهمال زيارة شيطان البحترى وافتعال نسيانه يكمل تجسيد موقف ابن شهيد المؤيد لشعر المحدثين :

«فقلت لمن هذا القصر يازهير؟ قال: لطوق بن مالك ، وأبو الطبع صاحب البحترى فى ذلك الناورد فهل لك أن تراه ؟ قلت : ألف أجل ، إنه لمن أساتيذى وقد كنت أنسيته» [٦٤].

واستحضار البحتري بهذه الطريقة أمر مخطط له قصصيا لأنه يمثل صوت الشعر القديم ، وفي الوقت نفسه فإنه يبرز التعارض بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين التي يمثلها أبو تمام .

واستدعاء شيطان أبي نواس في هذا السياق يبدو أمرا طبيعيا لأنه كان أول من تمرد من المحدثين على تقاليد القصيدة العربية وسخر منها ومن الموضوعات الشعرية التقليدية. كما كان جريئا في خرقه المواضعات الأخلاقية، ليس بسبب إغراقه في الخمر أو بسبب سلوكه الشخصي الخاص فقط، بل في تناوله الموضوعات المتعلقة بالمجون في شعره . وقد أفاد ابن شهيد من الأخبار التي كانت تروى عن مجون أبي نواس ولهوه، فجعل لقاءه في «ديرحنه» . وقد أعانته هذه المادة على استحضار شخصية أبي نواس قصصيا من خلال وصفه لتفاصيل المكان الذي كان يقيم فيه ، ثم الحال التي كان عليها شيطان أبي نواس نفسه ، وهو وصف لم يخل من الهزل ؛ فهو لم يفق من غيبوبته إلا بعد أن سمع إحدى خمريات ابن شهيد ، كما قام يرقص طربا بعد أن أعجبه أحد الأبيات . لكن هذا لم يمنع من إجلال ابن شهيد لأبي نواس « لمكانه من العلم والشعر»(٦٥) .

لقد توسل ابن شهيد باختياره لهؤلاء الشعراء ليدلي برؤيته النقدية التي تعارض الموقف النقدي السائد المؤسس على تمجيد الاتباع (التمسك بالتقاليد الشعرية واعتبار القدماء نموذجا للاحتذاء) دون الابتداع . ولم يكن هذا الموقف خاصا بعصره فقط ، بل هو موقف يضرب بجذوره إلى بداية ظهور شعر المحدثين . ومن هنا كان اختياره لهؤلاء الشعراء (أبو نواس أبو تمام المتنبي) الذين كان لهم دور بارز في تجديد الشعر العربي . وكان شعرهم موضع جدل واسع وخلاف كبير كان ينتهي عادة بنصرة أنصار الشعر القديم على أنصار المحدثين .

ومن هنا أيضا كان إهمال ابن شهيد وإسقاطه لعصر أدبي بأكمله هو العصر الإسلامي ، وكأنه لم يجد في هذا العصر ذلك الشاعر الموهوب الذي يملك القدرة على مجاوزة التقليد الحرفي للقدماء إلى التجديد .

وفي الوقت نفسه أعطى ابن شهيد صلاحيات النقاد لهؤلاء الشعراء الكبار لأنه يرى أنهم هم الأولى بالقيام بمثل هذا الدور . وفي هذا ذهب جيمس مونرو إلى أن حصول ابن شهيد على الإجازة من كبار الشعراء وليس من النقاد يكشف عن رأيه في النقاد . فليس للنقاد - في تصوره - مشروعية حقيقية في صنع أحكام أدبية صحيحة ، ذلك لأن الشعراء في نظر ابن شهيد هم أصحاب الأهلية الحقيقية في الإبداع وصنع الأحكام الأدبية الصحيحة (٦٦) .

٢ - وإذا انتقلنا إلى الكتاب المبدعين الذين تم استحضارهم في الحركة الثانية من هذه الرسالة (زيارة شياطين الكتاب) سنجد الراوي يبدو أكثر تحررا، لأنه لا يحمل عناء الرحلة إلى الكتاب فردا فردا، حيث قضت المصادفة القصصية أن يكون كل هؤلاء الكتاب مجتمعين ليلقاهم مرة واحدة . ومن الشخصيات التي استحضرت عبدالحميد الكاتب والجاحظ وتلاهما في الحضور ابن الإفليلي ثم بديع الزمان فضلا عن شخصية أخرى غير معروفة هي أبو إسحاق بن حمام. ولكل من الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان - وهم من الكتاب الأموات بالنسبة لابن شهيد - دوره البارز والمميز في الكتابة النثرية الأدبية، حيث يمثل كل منهم مرحلة زمنية. وقد سبق لابن شهيد أن أشار إلى ذلك. ولهذا فإنه استدعاهم بوصفهم كتابا لهم إنجازات فعلية في تاريخ النثر الأدبي. أما أبوالقاسم الإفليلي، وهو عالم لغوي معاصر لابن شهيد، فهو أحد ممثلي السلطة النقدية وأحد خصومه. وقد تم هذا الاختيار كله بقصد من ابن شهيد ووفق رؤيته النقدية.

وقد تأتت النية القصصية مع رؤية ابن شهيد النقدية. وقد اتضح هذا فى الوصف والحوار. ومن الملفت أن دور الحوار فى هذه الحركة الثانية كان بارزا، فهو الذى يظهر من خلاله التعارض بين الأصوات المتعددة. فبدأ الحوار بانتقاد وجهه أبوعيينة رئى الجاحظ للراوى لكثرة استخدامه السجع فى كلامه، حتى صار أقرب إلى النظم. وطرح هذا السؤال من رئى الجاحظ يبدو طبيعيا، لأن الجاحظ لم يستخدم السجع فى كتاباته برغم ميله إلى إحداث نوع من التوازن الصوتى بين ألفاظه، معتمدا فى هذا على الترادف والازدواج(٦٧) . وفى الوقت نفسه، فإن طرح هذا السؤال كان وسيلة قصصية مقصودة لاستدراج الراوى إلى الحديث عن أكثر من مشكلة منها ما يتعلق بكتاب عصره وذوق أهل زمانه، مما كان يضطره إلى الإكثار من السجع حتى يصبح مقبولا لديهم، ومنها ضعف مستوى الفصحى بسبب التأثيرات الأجنبية. وهنا يعلو صوت رئى عبد الحميد الكاتب (وكنيته أبوهبيرة) معارضا ومعترضا على تسليم الجاحظ بما يقوله الراوى ويدعيه ومشككا فى رأيه فى معاصريه مسقطا عليه (التهم) نفسها التى رمى بها الراوى أهل زمانه. وقد ترتب على ذلك رد فعل أشد وأعنف من الراوى:

«فقلت فى نفسى طبع عبد الحميد ومساقه ورب الكعبة! فقلت له: لقد عجلت أبا هبيرة... إن قوسك لنبع وإن ماء سهمك لسم، أحمارا رميت أم إنسانا، وقعقعة طلبت أم بيانا؟ وأبيك إن البيان لصعب، وإنك منه لفى عباءة تتكشف عنها.. معانيك تكشف... العنز عن ذنبها. الزمان دفء لا قر، والكلام عراقى لا شامى. إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك، والمح من كشى الضب على ماضغيك فتبسم إلى وقال: أهكذا يا أطيلس، تركب لكل نهجه، وتعج إليه عجه؟ فقلت: الذئب أطلس، وإن التيس ما علمت!»(٦٨) .

إن جرأة الراوى على شيطان عبدالحميد الكاتب وحدة جوابه عليه تحدد موقفا صارما من طريقة عبدالحميد فى الكتابة إذ جعله ممثلا للقديم، حين عرض ببداوته: «الكلام عراقى لا شامى، إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك..». وليس الموقف هنا قاصرا على عبد الحميد، بل يجاوزه إلى الطريقة القديمة فى الكتابة، ومن هنا كان الميل إلى شيطان الجاحظ الذى جعلت له صدارة مجلس الكتاب، والذى جعل ممثلا للجديد المحدث. وإقامة الحوار بين شيطان الجاحظ والراوى وتدرجه، ثم تدخل شيطان عبد الحميد الكاتب، بوصفه صوتا معارضا، كان يهدف إلى الإدلاء بوجهة نظر ابن شهيد والإعلان عن مقاطعته القديم ـ الذى أظهر أنه يملك القدرة على احتذائه ـ واختياره لطريقة المحدثين فى الكتابة التى اعتبر الجاحظ ممثلا لها. وهذا الموقف يفسره الود الشديد الذى كان يسود الحوار بين أبى عيينة رئى الجاحظ والراوى، كما يفسره أيضا تسليم أبى عيينة بكل ما قاله الراوى وتعاطفه معه تعاطفا ملحوظا، ثم تدخله بعد ذلك لينهى الموقف بينه وبين أبى هبيرة (رئى عبدالحميد). وكان السبيل إلى تهدئة الحال أن طلبا منه أن يسمعهما بعضا من رسائله.

ومن تلك اللحظة توحد شيطان عبدالحميد الكاتب وشيطان الجاحظ وأصبحا صوتا واحدا، اقتصر على الاستماع والاستحسان والتعاطف مع الراوى، وقد سألاه عن خصومه. ثم ناديا ـ وقد قاما هنا بمهمة زهير بن نمير ـ على أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى وأحد خصوم الراوى. وعندما ظهر أنف الناقة وصفه الراوى وصفا جسديا ساخرا يمهد به للكشف عن طبيعة هذه الشخصية ونقائصها(٦٩) .

وقد ظهر أنف الناقة بوصفه صوتا معارضا لصوت الراوى، فحين سئل عنه قال: «فتى لم أعرف على من قرأ»، فرد إليه الراوى السؤال نفسه. وهنا أثيرت مشكلة خلافية حول معرفة البيان وهل تتم بالتعلم والاكتساب أو

هي موهبة يهبها الله من يشاء؟ وهنا يظهر أنف الناقة بوصفه صوتا من أصوات السلطة النقدية التي ترد البيان إلى إتقان النحو واللغة من خلال الدرس والتحصيل النظاميين. ويسخر الراوي من مرجعية الخليل بن أحمد وسيبويه التي يستند إليها أنف الناقة بشكل حاد، كما يسخر من العلم الذي يقدمه المؤدبون. لقد أراد ابن شهيد أن يثبت من خلال هذا الجدل أن النقاد ـ من علماء اللغة والمتأدبين ـ الذين منحوا سلطة النقد في عصره مثل أبي القاسم الإفليلي أدنى من الشعراء لأن معرفتهم مكتسبة تعتمد على الدرس دون الموهبة.

وبعد هذا يستعرض الراوي بعض ما كتبه اعتمادا على ما وهب من قدرة على البيان. ويختفي أنف الناقة ليعاود الظهور مرة أخرى مستمعا إلى بعض أشعار الراوي الوصفية تأكيدا لموهبته (وصف السحاب، وصف الذئب) مما يثير إعجاب فتيان الجن ويحقق مزيدا من الإحباط لأنف الناقة. ويتدخل رئي أحد معاصري الراوي ليصلح بينه وبين أنف الناقة لتتكشف سيئة أخرى من سيئات صاحب أبي القاسم الإفليلي، ذلك أنه يشغل بتعقب أخطاء الراوي ليشهر بها بين تلاميذه دون تقدير حقيقي لإبداعه.

وبين ظهور أنف الناقة واختفائه يشهر شيطان بديع الزمان (زبدة الحقب) بوصفه منافسا للراوي الذي عامله ـ بدوره ـ بوصفه ندا وليس أستاذا. وكان قد استمع إلى ما قاله في وصف الحلوى والثعلب.... إلخ فطلب منه أن يصف جارية، ثم باراه في وصف الماء، وانتهى اللقاء بانسحابه مهزوما. وينتهي المجلس وقد أصبح الراوي محط كل الأنظار بعد أن نصبه كبار الكتاب شاعرا وكاتبا في آن.

لقد استوعبت الحركة الثانية من (رسالة التوابع والزوابع) تعددا صوتيا يرجع إلى تعدد الشخصيات المستدعاة هنا من الأموات والأحياء بالنسبة للراوي، وقد كشف هذا التعدد عن تناقضات وخلافات حادة بين هذه الشخصيات. وانتهى الأمر بتتويج الراوي كاتبا مجيدا على أيدي الكتاب، بين مؤيدين له مغتبطين ـ رئي الجاحظ وعبدالحميد ـ ومحبطين منهزمين ـ رئي بديع الزمان وأبي القاسم الإفليلي ـ كما سحبت السلطة النقدية للمرة الثانية من النقاد ومنحت للكتاب المبدعين.

ومهد هذا التتويج للحركة الثالثة التي يبدو فيها الراوي متحررا تماما وقد منح نفسه بوصفه مبدعا سلطة النقد. ذلك عندما يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، حيث أصبح سيد الموقف هذه المرة، وكان موضوع الجلسة الكيفية التي يتم بها تناول المعنى القديم من الشعراء المتأخرين، وكيف يميز الشاعر الأصيل القادر على مجاوزة المعنى القديم بتوليد معان جديدة عن غيره من الشعراء. والملاحظ أن ابن شهيد تعمد عدم تحديد أسماء النقاد في هذه الجلسة؛ فكلهم مجهولون سوى اثنين؛ أحدهما يدعى شمردل السحابي، والآخر يدعى فاتك بن الصقعب. وقد مثل حضورهما اختلاف وجهات النظر في تناول الشعراء للمعنى الواحد. وتوافق الراوي مع فاتك بن الصقعب، وشكل هذا التوافق تمهيدا لاستعراض الراوي قدرته على تناول بعض معاني المتنبي. وهنا يظهر صوت ثالث لناقد من نقاد الجن، هو فرعون بن الجون، وهو تابعة أحد معاصري الراوي الذي لم يكشف عن اسمه الحقيقي. وقد أثبت أمامه الراوي/ الناقد أن شاعريته أصيلة تمتد جذورها إلى أجداده الأولين مما أفحم ذلك الناقد الحاسد. ولا يخفى بالطبع أن هذه الحركة الثالثة تقف وراءها قصدية ابن شهيد، الذي كان يسعى إلى تأكيد سلطة المبدعين النقدية دون النقاد.

وتأتي الحركة الرابعة والأخيرة من الرسالة. ويحكي فيها الراوي زيارته لحيوانات الجن، حيث لم تعد الأصوات هنا أصواتا بشرية مماثلة للحقيقة، كما حدث في استحضار الأموات من الشعراء والأحياء والأموات من الكتاب، فظهرت التوابع في هذا الجزء في صور حيوانات

من بغال وحمير وأوز. وقد جعلت هذه الحيوانات تمارس أدوارا شبيهة بأدوار البشر، فمنهم الشعراء ومنهم النقاد ومنهم العلماء اللغويون. وقد تغير وضع الراوى هنا عن وضعه فى الحركات السابقة فأعطى مزيدا من الحرية والانطلاق؛ ليس فقط بسبب التوسل بالرمز من خلال استحضار الحيوان بدلا من الإنسان، وإنما لأن الراوى كان موضع اختبار صعب فى الحركة الأولى. وحين أنجز ذلك الاختبار بنجاح اشتد ساعده فى الحركة الثانية، وأبدى ندية كاملة مع توابع من التقى بهم من الكتاب. وعندما منح الإجازة من توابع كبار الكتاب أكسبه هذا مزيدا من الحرية فى الحركة الثالثة، حيث أخذ مكانه ليس بوصفه شاعرا وكاتبا فحسب، بل بوصفه ناقدا أيضا. وبعدما أثبت كفاءته التى خذلت كبار نقاد الجن وأكثرهم شرا، كانت الانطلاقة إلى الحركة الرابعة التى لم تعد الندية فيها واردة، لأنه رمز لممثلى السلطة الأدبية والنقدية من مثقفى عصره بالحيوانات استهزاء بهم وتعريضا بحمقهم وضيق أفقهم. وقد أكسبه هذا حرية كبيرة فى الوصف القصصى الساخر والتحاور اللاذع مع من قابلهم من الحيوانات .

وقد أخذ الحوار فى هذا الجزء ثلاثة مسارات: أولها حين طلب منه أن يحكم على قصيدتين لشاعرين من عشاق حيوان الجن، أحدهما بغل والآخر حمار، فأصدر حكمه لصالح البغل. وجاء تعقيبه متضمنا للسخرية من الشعر الذى يعتمد على التكلف والاصطناع بسبب الرغبة فى محاذاة القدماء وتقليدهم. أما الثانى ففيه تكشف له البغلة المنشدة عن حقيقتها، إذ هى بغلة أبى عيسى، أحد رفقاء الصبا، فتسأله عن أحواله وأحوال قرناء صاحبها وقرنائه. وكان هذا التعارف محققا لغرضين، أولهما أنه كان وسيلة للكشف عن التوازن المقصود بين عالم حيوان الجن فى النص وعصر الراوى وعالمه، وبهذا لا يكون النص ملغزا أو غير مفهوم. وثانيهما ليعرض الراوى ببعض رفقائه الذين تنكروا له. أما الثالث ففيه يحاور الراوى أوزة تسمى العاقلة، وكنيتها أم خفيف ـ يلاحظ أن اختيار الاسم والكنية مقصود للتهكم والسخرية، كما أنه يمهد للحوار الذى يدور بينه وبينها ـ وقد صرح له زهير بن نمير بأنها تابعة لأحد شيوخ عصره من المتأدبين، حيث اعترضت الأوزة على الحكم الذى قضى به الراوى، حين وجهت حديثها لبغلة أبى عيسى: «لقد حكمتهم بالهوى، ورضيتم من حاكمكم بغير الرضا»(٧٠) . وكان سبب اعتراضها أن الراوى لا يتقن الأصول : «معرفة النحو والغريب» فكيف يعرض للفروع : «نقد الشعر» ؟ وكان مدار الحوار حول الشعر وهل يرتد إلى النحو والغريب اللذين هما أصل البيان بالنسبة للأوزة، أو يرتد إلى الإلهام كما يرى الراوى؟ وقد أصر الراوى على أنه لا يتقن سوى «ارتجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنصبة»(٧١) وانتهى الحوار بإسقاط صفات الحمق والغباء وقلة العقل والسخف والغرور والعجب على تلك الأوزة.

وهذا الحوار الساخر يذكرنا بحوار الراوى السابق مع زائد أبى القاسم الإفليلى حول البيان : هل يكون مكتسبا أو هو إلهام من عند الله؟ إن ابن شهيد هنا يؤكد نظريته فى البيان مرة أخرى ويجدد حملته على المؤدبين والمعلمين من علماء اللغة والنقاد الذين يفتقدون موهبة الإبداع والابتكار ويعتمدون فى علمهم على التحصيل والدرس. كما أن حملته الساخرة على شعر دكين الحمار فى بداية هذا الجزء من الرسالة تبين أن من الشعراء فى عصره من هم غير موهوبين؛ فمنهم من تقف قدراته عند مجرد التقليد ، مما يؤدى به إلى الاصطناع والتكلف ، ومنهم من هو يجاوز ذلك إلى الإبداع، وهذا تأكيد لفكرة سابقة طرحت فى الحركة الأولى من هذه الرسالة. ومن هنا ، فليس لكل الشعراء الحق أو الصلاحية فى التصدى للنقد وإصدار الأحكام. لقد كشف ابن شهيد، فى هذا الجزء الأخير من رسالته، حملته على معاصريه من المعارضين له من نحويين

ولغويين وأدباء ونقاد، متوسلا بالرمز الذى أتاح له السخرية اللاذعة بلا حدود.

وعلى هذا استطاع ابن شهيد أن يدلى برؤيته النقدية من خلال هذا الشكل القصصى الذى سماه (رسالة)؛ ذلك أن من أهم سمات هذا الشكل أنه استوعب تعددا صوتيا تحقق من خلال الشخصيات المتعددة ومن خلال ثنائية الصوت الواحد، حيث كانت قصدية المؤلف وراء كل شخصية من الشخصيات. كما ارتدت هذه التعددية أيضا إلى تعدد الأجناس الأدبية المختلفة من غنائية شعرية إلى مقامات إلى قصص حيوان. لقد حقق هذا الشكل إمكانات أكبر للحرية الذاتية فى التعبير لم يكن يحققها الشعر الغنائى وحده أو المقامة وحدها أو غيرها من الأشكال النثرية الأخرى.

إن (رسالة التوابع والزوابع) تعد شكلا أدبيا جديدا تولد من إدماج عدة أشكال أدبية متوارثة تمثل بدورها أنواعا أدبية متعددة. وهذا يعنى أن ابن شهيد لم ينقطع عن التراث العربى التقليدى السائد فى بيئته. فظلت مرجعيته الجمالية مرتبطة بالتراث، لكن توجهه الأساسى كان نحو الأشكال المستبعدة والأدنى مكانة فى عرف الدوائر الأدبية الرسمية؛ ذلك أنه لجأ إلى النماذج القصصية المهمشة والمسكوت عنها فى التراث العربى التقليدى فضمنها عمله واحتذاها.

لقد تضافرت عدة عوامل أفسحت لابن شهيد أفقا ممتدا رأى فيه حال الأدب العربى فى سياق أشمل دفعه إلى خلق بلاغة مغايرة تمثلت فى هذا الشكل القصصى «الرسالة». ومن هذه العوامل ما يتعلق بوضعه الفردى الشخصى، ومنها ما يتعلق بجماعته الأدبية التى ارتبط بها، ومنها ما يتعلق بالوضع الاجتماعى الثقافى لمدينة قرطبة.

فالوضع الشخصى الخاص بابن شهيد كان يحفزه إلى الرغبة فى التفرد والتميز، حيث كانت حياته المتقلبة وغير المستقرة - بسبب تحلل طبقته والاضطرابات السياسية والصراعات المتوالية التى انتهت بسقوط الخلافة العربية وبسبب تعرضه للإفلاس وسجنه لإغراقه فى الديون - سببا من أسباب اجتهاده الإبداعى وسعيه لتأسيس مكانة أدبية خاصة يرمى من خلالها إلى تحقيق طموحاته الفردية. ولا يمكن أن نغفل أن تمرد ابن شهيد على السلطة الأدبية فى عصره قد دعاه إلى تبنى هذا الشكل القصصى القائم على استعادة أشكال سبق أن غيبت أو همشت، بل لم يعترف بها من قبل السلطة النقدية فى العهود السابقة عليه. وإذا كان هذا الانتحاء يمثل - بوجه من الوجوه - مظهرا من مظاهر عصيان السلطة الأدبية فى عصره، فإنه يحقق بالنسبة لابن شهيد إمكانات أكبر فى التعبير الحر عن نزوعه الفردى الذاتى.

وقد تزامن هذا الطموح الفردى مع طموح الجماعة الأدبية التى ارتبط بها ابن شهيد وكان من بينها ابن حزم. وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تأسيس خصوصية الذات العربية فى البيئة الأندلسية، وكانت تشق طريقها نحو هذه الخصوصية القومية التى لم تنفصل عن جذورها العربية القديمة. كما كانت مدينة قرطبة بتركيبها الاجتماعى ووضعها الثقافى - آنذاك - تحفز إلى تأسيس جمالية جديدة ومتميزة - كما تجلى هذا فى ابتداع الموشحات فى المرحلة الزمنية نفسها على سبيل المثال - وكان وضعها الثقافى يسمح باستيعاب تعددية الأدب العربى بتاريخه القديم والطويل فى المشرق. وقد استطاع ابن شهيد أن يستوعب هذه التعددية وأن يستدعى النماذج التى كان يريد احتذاءها لتأكيد ذاته وإثبات تميزه؛ ومن هنا كان تحقيقه لهذه النقلة الشكلية الجديدة.

وسواء كان ابن شهيد واعيا بتحقيق هذه النقلة الجديدة أو غير واع ، فإن هذه النقلة لم تكن انقطاعا عن التراث القديم، وإنما هى نتاج توالد تم فى رحم

الأدب العـربى وتراثه؛ من هنا كـانت صلة هذا الشكل صلة حميمة بالقديم.

وإذا كـانت هذه النقلة الجديدة التى حققـهـا ابن شهيد تمثل على نحو من الأنحاء تجذيرا للنوع القصصى فى أدبنا العربى، فقـد كـان من الممكن أن تفتح طريقـا واسعا وإمكانات أكبر للآخرين ممن جاءوا بعده. غير أن هذه النقلة الإبداعية لم يواكبها تنظير نقدى يدخلها فى نسيج الجمالية العربية، ذلك أن تراثنا النقدى لم يقبل النوع القـصـصى بأشكاله المتعددة قبولا يحفز إلى نمو واستمرار، بل إنه واجهه بالتغييب والرفض، أو بالاستعلاء والتـهـمـيش، على أحسن تقـدير، مما أعـاق هذا النمـو وأوقف إمكان الاستمرار.

الهوامش :

(١) انظر على سبيل المثال: زكى مبارك، **النثر الفنى فى القرن الرابع**، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥ جـ١ ص٣١٨ ـ ٣٢٠؛ أحمد هيكل، **الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ص٣٨١ وما بعدها؛ بطرس البستانى، **رسالة التوابع والزوابع، دراسة تاريخية أدبية**، دار صادر، بيروت، د.ت، ص٦٧، ٦٨؛ بروكلمان، **تاريخ الشعوب الإسلامية**، ترجمة نبيه أمين فارس، منير العلبكى، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥ ط٤، ص٣٠٨، ٣٠٩؛ شوقى ضيف، **تاريخ الأدب العربى، عصر الدول والإمارات (الأندلس)**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص٤٥٧.

(٢) صنف زكى مبارك الرسالة ضمن الأخبار والأقاصيص. انظر: **النثر الفنى فى القرن الرابع**، مرجع سابق، جـ١ ص٢٤٠؛ انظر أيضا: أحمد هيكل، **الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة**، مرجع سابق، ص٣٧٧، إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ص٣٣٤ وما بعدها؛ مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسى وموضوعاته ومقاصده**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص٥٧٨، ٥٧٩؛ حازم خضر، **النثر الأندلسى فى عصر الطوائف** والمرابطين، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص٢٩٣، ٢٩٤.

(٣) شوقى ضيف، **تاريخ الأدب العربى، عصر** الدول والإمارات **(الأندلس)**، مرجع سابق، ص٤٤٧.

(٤) حازم خضر، **النثر الأندلسى فى عصر الطوائف** والمرابطين، مرجع سابق ص٣٠٠، ٣٠١.

(٥) من المهم أن نشير هنا إلى أن هناك وعيا ما قد ساد بتمييز (الحكاية) ـ بوصفها نوعا أدبيا ـ عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى لدى المعنيين بفن القص ومبدعيه. وليس أدل على ذلك من تلك المقدمة التى صدّر بها أبو المطهر الأزدى حكاية أبى القاسم البغدادى. قال أبو المطهر الأزدى: «أما الذى أختاره من الأدب فالخطاب البدوى والشعر القديم العربى ثم الشوارد التى افترعتها خواطر المتأخرين من أعلام الأدباء، والنوادر التى اخترعتها أقراح المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذى أحصله من أدب غيرى وأقتنيه وأتحلى به وأدعيه وأرويه من ملح ما تنفسوا به وتنافسوا فيه، ويصدق شاهدى عليه أشعار لنفسى دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها ثم إن هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر.. إلخ» أبو المطهر الأزدى، **حكاية أبى القاسم البغدادى**، تحقيق آدم متز، هيدلبرج، ١٩٠٢ ص١.

(٦) انظر للباحثة: «**الموقف من القص فى تراثنا النقدى**» مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٠ ص١٧٧.

(٧) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى (عصر الخلافة)** د. ت، دمشق ١٩٧٤، ص٢٣٠.

(٨) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى**، مرجع سابق، ص٣٠٠، ٣٣٢؛ انظر أيضا: أحمد فكرى، **قرطبة فى العصر الإسلامى**، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص٢٤٨.

(٩) أحمـد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى** ، ص٢٣٢ وما بعدها، أحمد فكرى **قرطبة فى العصر الإسلامى**، مرجع سابق، ص٢٥١.

(١٠) انظر تفاصيل تلك الأحداث فى : ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق إحسان عباس، القسم الثالث، المجلد الأول، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥، ص٥٢٢ ـ ٥٢٩، انظر أيضا ابن عذارى المراكشى، **البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب**، تحقيق ليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت د.ت جـ٣، ص١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، يعقوب زكى، **مقدمة ديوان ابن شهيد**، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت، ص٤٨.

(١١) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى**، ص٢٣٢.

(١٢) المرجع السابق ص٣٣٤. انظر: ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة** ، القسم الثالث، المجلد الأول، ص٥١٦ ـ ٥٢٢، ابن عذارى، **البيان المغرب**..، جـ٣ ص١٤٧، ١٤٨.

(١٣) ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، القسم الأول، المجلد الأول، ص٢٠٧، ٢٠٨.

(١٤) الحميدى، **جذوة المقتبس فى ذكر ولاة الأندلس**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص١١٠، ١١١.

(١٥) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة**، ٢٩ ـ ٣٣.

(١٦) جاء فى **البيان المغرب** لابن عذارى أن المنصور بن أبى عامر كان «أشد الناس فى التغير على من علم عنده شىء من الفلسفة والجدل فى الاعتقاد والتكلم فى شىء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشىء من أمور الشريعة. وأحرق ما كان فى خزائن الحكم من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء، منهم الأصيلى وابن ذكوان والزبيدى وغيرهم، واستولى على حرق جميعها بيده»: ابن عذارى، **البيان المغرب** .. ، تحقيق ج.س كولان، وبروفنسال، دار الثقافة، بيروت، د.ت جـ٢ ص٢٩٢، ٢٩٣، راجع أيضا آنخل جنثالث بالنثيا، **تاريخ الفكر الأندلسى**، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٦٥.

(١٧) شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، (الأندلس)** ص١٤٧ ـ ١٥٠.

(١٨) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة**، ص٧٩ ـ ٨١. انظر: ابن حزم، **رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها**، ملحقة بتاريخ الأدب الأندلسي، ص٣٤٨.

(١٩) ابن بسام، **الذخيرة** .. القسم الأول، المجلد، ص٢٤٣.

(٢٠) هاجم ابن شهيد معلمي قرطبة ومؤدبيها ونقادها بشكل عام، وسخر منهم سخرية شديدة، وخص بهجومه العنيف بعض العلماء اللغويين والكتاب مثل أبي القاسم الإفليلي وابن الفرضي. انظر: **الذخيرة** ..، (لابن بسام) القسم الأول ص٢١٢، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤.

(٢١) التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق لطفي عبدالبديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، جـ٣ ص٧٣ ـ ٧٤.

(٢٢) **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعه أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، دمشق، ١٩٨٢، ص٢٦؛ انظر أيضا قول طرفة بن العبد:

ألا أبلغا عبد الضلال رسالة ... وقد يبلغ الأنباء عنك رسول

ديوان طرفة، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، ص١١١.

(٢٣) أبو البقاء أيوب الحسيني الكفوي، **الكليات**، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، القسم الثاني ص٣٨٦، **كشاف اصطلاحات الفنون** جـ٣، ص٧٤.

(٢٤) انظر ما ذكره القرشي حول شياطين الشعراء من أخبار وأحاديث: أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص٤٠ ـ ٥٥. انظر أيضا ما ذكره الجاحظ حول شياطين الشعراء، **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧، حـ٦ ص٢٢٢٥ وما بعدها.

(٢٥) بديع الزمان الهمذاني، **المقامات**، شرح محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص٢٥٣ وما بعدها.

(٢٦) بديع الزمان الهمذاني، **المقامات**، ص١٨١.

(٢٧) انظر: ابن شهيد، **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق بطرس البستاني مرجع سابق، ص١٢٥، انظر أيضا: **الذخيرة**، القسم الأول، المجلد الأول ص٢٣٩ ـ ٢٤٠، ٢٣١، ٢٣٦.

(٢٨) JAMES T. MONROE, **Risàlat AT**-Tawàbi, **WAZ-Zawabi**, Introduction, translation and notes, University of California Press. 1971, P.37.

(٢٩) **رسالة التوابع والزوابع**، ص٩١.

(٣٠) أحمد هيكل، **الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة**، ص٣٨٥.

(٣١) حول تسمية التوابع والزوابع «بشجرة الفكاهة» انظر: الحميدي، جذوة المقتبس، ص٣٧٤.

(٣٢) إحسان عباس، **عبدالحميد يحيى الكاتب**، وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨، ص١٥٧، ١٥٨.

(٣٣) **رسالة التوابع والزوابع**، ص٩١.

(٣٤) المرجع السابق، ص٨٧.

(٣٥) نفسه ص٨٧.

(٣٦) نفسه ص٩٠.

(٣٧) نفسه ص٩٠.

(٣٨) نفسه ص١٠٤، ١٠٦.

(٣٩) انظر: يمنى العيد (وإحالاتها الخاصة بمنظرى الفن الروائي)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص٩٠ وما بعدها.

(٤٠) **رسالة التوابع والزوابع** ص١٠٦.

(٤١) نفسه، ص١٣٢.

(٤٢) نفسه، ص١٣٢، ١٣٣.

(٤٣) نفسه ص١٤٧، ١٤٨، ١٤٩.

قال ابن شهيد على لسان البغل العاشق:

على كل صب من هواه دليل ... سقام على حر الجوى ونحول
ومازال هذا الحب داء مبرحا ... إذا ما اعترى بغلا فليس يزول
بنفسي التي أمّا ملاحظ طرفها ... فسحر، وأما خدها فأسيل
تعبت بما حملت من ثقل حبها ... وأني لبغل للثقال حمول
وما نلت منها نائلا غير أنني ... إذا هي بالت بلت حيث تبول

كما قال على لسان الحمار:

دهيت بهـذا الحب منذ هويت ... ورائت إرادتى فلست أريث

كلفت بإلفى منذ عشرين حجة ... يجول هواها فى الحشا وتعيث

وما لى من برح الصبابة مخلص ... ولالى من فيض السقام مغيث

وغير منها قلبها لى نميمة ... نماها آحم الخصيتين خبيث

وما نلت منها نائلا، غير أننى ... إذا هى رائت رثت حيث تروث

(٤٤) نفسه، ص١٢٤.

(٤٥) نفسه ص٢١.

(٤٦) نفسه ص١٢١، ١٢٢.

(٤٧) Monroe, **Risalat AT-twabi, WAZ-Zawabi,** Introduction, Translation and notes p.27.

مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسى موضوعاته ومقاصده**، ص٥٧٨، ٥٧٩.

(٤٨) **رسالة التوابع والزوابع** ص١١٩.

(٤٩) المرجع السابق، ص١١٥، ١١٦، ١١٧.

(٥٠) نفسه ص٩٣، ٩٦.

(٥١) ابن بسام، **الذخيرة**.. ، القسم الأول، المجلد الأول، ص٢٣٧، ٢٣٨.

(٥٢) انظر: وصفه للأوزة فى **الرسالة**، ص١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢.

(٥٣) **رسالة التوابع والزوابع**، ص٨٨.

(٥٤) السابق ص١١٩ ـ ١٢٢.

(٥٥) نفسه ص١١٨.

(٥٦) نفسه ص١٢٤، ١٢٥.

(٥٧) استوحى ابن شهيد أسماء شياطين الشعراء والكتاب من واقع الأخبار المتعلقة بوقائع حياة كل منهم الخاصة ومفرداتها. مثل اختياره لأسماء شياطين كل من طرفة بن العبد وأبى نواس و البحترى والجاحظ وأبى القاسم الإفليلى.

(٥٨) **رسالة التوابع والزوابع** ص٩٦.

(٥٩) نفسه ص٩٦.

(٦٠) نفسه ٩٨.

(٦١) نفسه ص١٠١.

(٦٢) نفسه ص١١٢، راجع: Monroe, **Risalat AT-Tawabi, WAZ-Zawabi** **Introduction**, Translation and notes, p.22.

(٦٣) نفسه ص١٠٤.

(٦٤) نفسه ص١٠٢.

(٦٥) نفسه ص١٠٦.

(٦٦) انظر: Monroe, **Risalat At-Tawabi, WA Z-Zawabi,** p. 24, 25.

(٦٧) شوقى ضيف، **الفن ومذاهبه فى النثر العربى**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٦٩.

(٦٨) **رسالة التوابع والزوابع**، ص١١٦ ـ ١١٨.

(٦٩) نفسه ص١٢٤.

(٧٠) نفسه ص١٥٠.

(٧١) نفسه ص١٥١.

حى بن يقظان وروبنسون كروزو

نصان فى السيرة الذاتية الاستعارية

ماري تريز عبد المسيح*

نجح كل من أبى بكر بن طفيل (٥٠٠ ـ ٥٨١هـ/ ١١٠٦ ـ ١١٨٥م) مؤلف (حى بن يقظان) (١١٨٠) ودانيل ديفو (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) مؤلف (روبنسون كروزو)[١] (١٧١٩) ـ فى خلق تفسير كونى «كوزمولوجى» يشرك القارئ فى تكوين صورة استعارية تجعله يخوض مع المؤلف تجربته الذاتية فى الإيمان بالله، وذلك من خلال قالب سردى يركز على كيفية إدراك الإنسان لعملية الخلق. ويعتزم هذا البحث دراسة المنهج الذى اتبعه النصان فى اتخاذ السرد وسيلة لتعرّف الله، ولخلق صورة استعارية لكوزمولوجى عالمى.

هل تجمع (حى بن يقظان)و(روبنسون كروزو) علاقة نسب أدبى، أم تجمعهما علاقة نصيّة؟

تعددت الدراسات التى قالت بوجود علاقة نسب أدبى بين (روبنسون كروزو)و(حى بن يقظان)؛ فعندما ترجمت الأخيرة إلى الإنجليزية[٢] استحسنتها الطوائف كافة؛ التابعة للكنيسة الإنجيلية[٣]، والمنشقة عنها فى آن، مثل طائفة الكويكرز التى كان ديفو ميالاً إليها[٤]. لقد أسهمت هذه الترجمة فى النضج الفكرى للمذهب البروتستانتى الأوروبى. ووفقاً لما يقوله نيكولاس ريشر (١٩٦٧)، فقد كان النص العربى بمثابة حركة دفع للإيديولوجيا الدينية ـ الفلسفية التى تأسست عليها حركة التقويّة Pietism الإنجليزية فى القرن السابع عشر.

هذا فضلاً عن أن اهتمام علماء اللاهوت البروتستانت المنشقين فى القرن السابع عشر بدراسة النص الأصلى للكتاب المقدس قد صاحبه اهتمام بالدراسات العربية [٥]. فعندما بدأ العلماء فى اتخاذ هذا النص مرجعا أساسياً، تطلّب ذلك قراءته قراءة مباشرة وقراءة مصادره أيضاً، ومن هنا ظهر الاهتمام بكتب أخرى مكتوبة بلغتين قريبتين هما العربية والعبرية. وحينما كانت الكنيسة تفقد سلطتها المطلقة، تواقت ذلك مع السعى إلى عقلنة الدين نتيجة لرفض هذه الهيمنة التى

* قسم اللغة الإنجليزية. جامعة القاهرة.

فرضها القساوسة، على حد قول چون سبر (١٩٨٨، ص ٥٤٨).

وعلى عكس النظرية الدينية المبنية على الوحى، فقد اقتضت النظرية الدينية العقلانية أسلوباً جديداً لقراءة نص الكتاب المقدس بطريقة ذات طابع ذاتى تبعتها كتابة من الطابع نفسه تظهر الاستجابة الشخصية للنص. وهكذا، فأهم ما يربط ديفو بابن طفيل كامن فى تلك النظرة العقلانية للدين. ومن ثم سنركز هنا على إبراز هذه النظرة التى تربط بين المؤلفين وتكمن خلف قراءة كليهما للنصّ المقدس استناداً إلى التجربة اليومية. وفيما يرى چيفورى هارفارم (١٩٨٨) فإن هذا النوع الأدبى الجديد يمكن اعتباره سيرة ذاتية للهداية.

السيرة الذاتية للهداية:

لاينحدد مفهوم السيرة الذاتية فى هذا السياق بالخصائص الشكلية أو الأفكار الرئيسية التى نجدها فى السيرة الذاتية بشكلها التقليدى، بل يتسع ليشمل الأسلوب الذى اتبعه الكاتبان فى قراءة تجاربهما الشخصية على نحو يتيح للقارئ أن يقرأ تجربته هو فى النص، ويستطيع، من ثم أن يعايش تجربة الهداية نفسها التى عاشها الكاتبان.

وقد أنشأ ابن طفيل خطاباً سردياً لإظهار تجربته الذاتية فى الهداية. ففى مقدمة كتابه، يبرز ما يترتب على بنية الاتصال التى شيدها لتوصيل تجربته للقارئ:

« غير أنا ألقينا إليك بغايات ما انتهينا إليه من ذلك من قبل أن نحكم مباديها معك. ولم يفدك ذلك شيئاً أكثر من أمر تقليدى مجمل. هذا إن أنت حسنت ظنك بنا، بحسب المودة والمؤالفة لا بمعنى أنَّا نستحق أن يُقبل قولنا» (ص ٢٤).

من هنا يتضح أن الراوى قد عرض آليات خطابية تؤدى إلى تأمل الذات بواسطة القراءة؛ فهو يريد أن يسبح بالقارئ فى البحر الذى عبره ليشاهد ما شاهده ويتحقق ببصيرته، بحيث لا يتوقف عند حدود معرفة الكاتب بل يجاوزها.

أما ديفو فيعرض رأياً شبيهاً لما يراه المؤلف المسلم (١٩٢٥، ج٣)، حيث يؤكد أنه:

« برغم أن الرواية مجازية إلا أنها تاريخية فى الوقت نفسه. فهى تقدم صورة رائعة لحياة تزخر بغرائب المصائب، وتقدم نموذجاً لكل ما هو مزين ويصعب كشف حقيقته فى الحياة. ولكن هناك رجلاً على قيد الحياة تشكل أفعاله فى الحياة موضوع هذه الصفحات، حيث تشير معظم أجزاء القصة إلى هذا الشخص بعينه... وإنصافاً للحق، فإننى أنسب هذه القصة إلى نفسى» (ص٥ ـ ٦).

إلى جانب ذلك، يدعو ناشر طبعة عام ١٧٩٠ القارئ إلى تطبيق تجربة الكاتب على حياته قائلاً: «تحتوى القصة على دلالة دينية للأحداث حتى يمتثل بها الحكماء» (ص٧).

يصوغ الكاتبان، إذن، تجربتهما فى قالب سردى، حيث يتوصل السارد ـ سواءأكان كروزو أم حىّ ـ إلى الاهتداء الروحى من خلال أنماط جديدة للقراءة؛ ليست قراءة النصوص المقدسة فحسب، بل قراءة حياتهما الشخصية بالاستعانة بهذه النصوص، مثلما سبق أن توصل الكاتبان بالحوار مع النصّ المقدس (هارفارم ١٩٨٨، ص ٩٢١)، أو بإيجاد «بديل يتناوب المشاركة» ـ أى القارئ ـ تبعاً لبول دى مان (١٩٧٩، ص٩٢١)؛ فقد وظف القالب السردى هنا لإشراك القارئ فى تجربة الهداية.

وتتأكد لنا صحة هذا الفرض بما جاء بملحق سايمون أوكلى (١٩٠٥) لأول ترجمة قام بها لـ (حىّ بن يقظان) [٥]:

«عندما قرأت غرائب وخيالات المثاليين العرب شعرت بدهشة كبيرة، فقد وجدت اتساقاً بين مفاهيمهم ومفاهيمنا فى وقتنا الراهن، كما أن لخيـالهم الجـامح صـدى لدينا؛ فكأننا اسـتخـدمنا أدواتهم ذاتهـا للعـزف على الوتر نفسه» (ص٨٧).

هكذا تمكن أوكلى قـارئاً ومـتـرجـمـاً من تبين التوافق التام بينه وبين هذه الثقافة الأجنبية، وبذلك يكون قد قرأ ذاته فى النص. القراءة هنا عملية تفاعل عقلانى مع النص تؤدى لفـهـم الذات، كـمـا أنّ القـارئ يعـيـد بواسطتها ترتيب بناء التفسير الكونى للكاتب. ومن هنا، يأتى السرد باعتباره أداة «لتعرف الله»-a theology of nar rative كما يسميها هاملن (١٩٨٨).

السرد أداة لتعرُّف الله:

على حين يعـد (حىّ بن يقظان) نصـاً ذا هدف دينى صريح، فإن الدلالة الدينية فى (روبنسون كروزو) ضمنية. وقد اختار المؤلفان النمط السردى وسيلة لتفسير كيفية الإيمان بالله، فالسرد الشخصى لتجربتهما يفسر قراءتهـما لنصوص الكتب المقـدسـة. ومن ثم يشـخّص كلاهما تجربته تلك بمحاكاة قصص الخلاص التاريخية التى وردت فى تراث كليـهـما؛ وبالتالى يصبح نصّ كل منهما نموذجاً للقارئ، يمكنه من خوض التجربة ذاتها التى خاضها المؤلف من قبل، وبذلك يتم التواصل بين الكاتب والقـارئ عـبـر القـالـب البـلاغى للنص السـردى الذى يحتوى على علاقة حوارية بين المتحدث حىّ/ كروزو والآخر.

وتنطوى الحركة من الشك/ الجهل إلى اليقين/ المعرفة على مفارقة؛ فبينما يجوز التعبير عن الشك فى لغة حوارية لايجوز استخدام اللغة نفسـها للتعبير عن إشراق الوعى؛ فالانتقـال من العقلانى إلى اللاعقـلانى لايمكن صياغته سوى بالتجاوز الخيالى. لذلك يطرح ابن طفـيل آليات القـراءة التى تؤدى إلى حالة التـجـاوز هذه:

«وشَاهدَ ما لاعين رأتْ، ولا أذن سمعت ولا خطَرَ على قلب بشر، فلا تعلق قلبك بوصف أمر لم يخطر على قلب بشر، فإنّ كثيراً من الأمور التى قد تخطر على قلوب البشر يتعذّر وصـفـهـا ، فكيف بأمر لاسبيل إلى خطوره على القـلب، ولا هو من عـــالمه ولا من طوره؟.. لـكنا مـع ذلـك، لا نـخليـك عن إشارات نومئ بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام، على سبيل ضرب المثل، لا على سبيل قرع باب الحقـيقـة إذ لا سبيل إلى التحقيق بما فى ذلك المقام إلا بالوصول إليه» (ص٨).

وبينما يعـبـر ابن طفـيل عن هذا التـجـاوز عـبـر «إشارات نومئ بهـا إلى مـا شاهده من عـجـائب»، يلجأ ديفـو إلى المجازى فى عـمـله؛ فـهـو يوضح للقـارئ فى مقدمته (١٩٢٥، ج٣) كيف كان عليه أن يكتب عن «الغريب» لكى يقرّب للقارئ ما هو خارج عن العادة.

«لو كنت قد اتبعت الأسلوب التقليدى فى كتابة سيرة أحد الرجال، وقدمت لكم وصفاً لسلوك رجل تعرفونه فى الحياة فما كنتم قد أوليتموه عنايتكم. فالوقائع المروية التى يقصد بهـا التـأثـيـر على الفكر يجب أن تنسب إلى شخص لم يسمع به أحد» (ص ٩٠).

وقد بذل الكاتبان جهداً واعياً لنقل عالميهـمـا فى صورة استعارية، لذا استخدما نماذج تبتعد بالقارئ عما هو متعارف عليه حتى يعيد تركيب تجربة الهداية فى مخيلته، لكى يشارك المؤلف التخيّل الاستعارى.

السيرة الذاتية الاستعارية:

يعرّف جيمز أولنى التخيل الاستعارى بأنه وسيلة لإضفاء معنى على الوجود، أو لتكوين رؤية متجانسة للكون؛ فاستشفاف معنى ما للوجود يستلزم إدراكه فى إطار نمط متكامل. والاستعارة هى التى تجمع عناصر شتى فى رباط متناسق، ولذلك يتيح التخيل الاستعارى أن يستشف القارئ الحقيقة الكلية السامية: النمط المتكامل الذى له مغزى فى سيرة المؤلف الاستعارية، بحيث يستطيع أن يتمثله فى حياته. ويوضح ابن طفيل هذا فى وصفه لتجربة الصوفية:

«فنحن نزيدك شيئاً مما شاهد حى بن يقظان، فى مقام الصدق الذى تقدم ذكره فنقول: إنه بعد الاستغراق المحض، والفناء التام، وحقيقة الوصول، شاهد الفلك الأعلى الذى لا جسم له، ورأى ذاتاً بريئة عن المادة، ليست هى ذات الواحد الحق، ولا هى نفس الفلك، ولاهى غيرها، وكأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة من المرائى الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس، ولا المرآة، ولاغيرهما. ورأى لذات ذلك الفلك المفارقة من الكمال والبهاء والحسن، ما يعظم عن أن يوصف بلسان ويدق عن أن يكسى بحرف أو صوت. ورآه فى غاية من اللذة والسرور والغبطة والفرح، بمشاهدته ذات الحق ـ جل جلاله» (ص ٨٣ ـ ٨٤).

فعندما يدرك حىّ «ذات الحق» يبلغ «الفناء العام». وتنتقل التجربة من السارد إلى القارئ فى صورة «الشمس التى تظهر فى مرآة من المرائى الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس ولا المرآة ولاغيرهما» فالقارئ والسارد يشتركان فى الخلق الإبداعى للتجربة، مما يؤدى إلى «غاية من اللذة والسرور ... بمشاهدته ذات الحق»، أى مشاهدته الحقيقة الكلية.

ولديفو، أيضاً، رأى شبيه، فهو يرى أن «العزلة» تضيف معنى إلى الحياة. والعزلة فى رأيه هى: «تأمل فى الغايات الإلهية»، كما يرى أنه «من دواعى العزلة ما يبرر ضرورة ابتعاد الجسد عن المظاهر الخارجية» (١٩٢٥ ،ج٣، ص ٧ ـ ٨).

فإذا كانت قراءة السيرة الذاتية تتيح للقارئ بلوغ الحقيقة السامية، فإنها بذلك تكون أداة لتذويب المفارقة بين الأنا والآخر. وعندما يحاول ابن طفيل وديفو اكتشاف قانون أو دعائم للوجود، فهما إذن يبحثان عن موضع لهما فيه، وعن نقطة ثبات لضبط النفس يستمدانها من ذلك القانون. يقول ديفو: «يدور كلّ شىء فى ذهننا على هيئة حلقات دائرية متعددة، تتمركز حول ذات كل منا» (١٩٢٥ ،ج٣، ص٢). غير أن كل تصورات للقاعدة التى تنظم الوجود تظل غير مكتملة، كما تظل كلّ سيرة ذاتية للكاتب بلا نهاية، إلى أن يتناولها القراء ويسعون بقراءتهم، ومن ثم تأويلهم، إلى منحها اكتمالها، حيث تختلف تجربة القراءة من قارئ إلى آخر، ومن جيل لآخر.

الذات المتغيرة/ تغير منهج القراءة:

تحديد ماهية الذات أمر صعب، إلى درجة الاستحالة نفسها التى لا تمكّن المرء من تعرف الكون بأكمله. لذا يضع ابن طفيل وديفو على عاتقهما مهمة القيام برحلة من نوع خاص، يصطحبان فيها «ذوى العقول المتأملة»؛ رحلة بعيدة غير مأمونة العواقب، تقصد جزراً نائية، فى محاولة لتعرف الذات. وهناك، فى تلك المناطق البعيدة، يتوصل بطلاهما إلى اكتشاف مراحل تطور ذاتيهما بالتكيف مع الطبيعة.

يتطور حىّ خلال ثلاث مراحل تماثل مراحل عمر الإنسان/ التاريخ. وتشمل تلك المراحل الثلاث تحول الذات المتغيرة من مرحلة العجز فى الطفولة إلى العقلانية، ثم تليها روحانية العقل. ويتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى عبر أسلوب حوارى، يتبدى فى شكل تساؤل وإجابة تتخذ من النص القرآنى مرجعاً أساسياً للتفسير.

ويرى إيڤان جودمان أن تطور حيّ الكائن الفرد إنما يلخص التطور الإنساني كله (١٩٧٢، ص ٩)، فهناك علاقة وطيدة بين تعرف الذات وتعرف الكون، ويشير إلى هذه العلاقة في أحد حواراته:

«والعالم المحسوس وإن كان تابعاً للعالم الإلهي، شبيه الظل له، والعالم الإلهي مستغن عنه وبريء منه، فإنه مع ذلك يستحيل فرض عدمه، إذ هو لامحالة تابع للعالم الإلهي» (ص٨٧).

ويمكن قياس التغيرات التي طرأت على ذات حيّ بملاحظة مدى التحولات التي طرأت على المحسوسات من حوله والتي تساعده على تتبع نموه الذاتي. ويشرح حيّ هذا النمو على النحو التالي:

«إنما فساده أن يبدل، لا أن يعدم بالجملة، وبذلك نطق الكتاب».

فمثلما تتغير الحياة أو تتبدل، يمكن للذات أيضاً أن تتغير أو تتبدل. فعمق البصيرة هو الذي يوجد علاقة بين الكون الكلي والذات الواحدة، فتنحل إشكالية ثنائية الفرد والجماعة، لينفتح الطريق نحو التجلي الصوفي أو الشروع في الهداية.

والتكافل بين الحسي والروحي في (روبنسون كروزو) يتمثل في الصراع بين العناية الإلهية وقلق كروزو المستمر أثناء محاولته تأكيد ذاته. ويلجأ ديفو إلى أدب الرحلات ليجسد ذلك الصراع؛ وما الرحلة سوى مجاز يصور نمو وعي كروزو خارجاً من غياهب الجهل إلى الاستنارة. فعندما ينطلق كروزو في رحلته الاستكشافية فهو، عندئذ، يستسلم لتمرده الداخلي، مما يضر بالاستقرار الاجتماعي و(القانون الإلهي) المتمثل في العائلة. وعلى حد تعبير ديفو فهو يرفض الإصغاء إلى صوت العناية الإلهية التي يعرفها ديفو على النحوالتالي:

«يجب التنبه إلى معنى العناية الإلهية التي تتغلغل في ملابسات الحياة وأحداثها كافة، وذلك لمعرفة ماهيتها ولتفهم المقصد الإلهي سواء في الحياة أو تجاه أنفسنا، وما يجب علينا القيام به في الظرف الذي يواجهنا» (١٩٢٥، ج٣،ص ١٥).

إن تمرد كروزو الظاهري هو تصوير استعاري لاضطرابه الباطني؛ فمغامراته من سالي إلى البرازيل تظهر ذاته المتغيرة الخالية من أي نمو روحي، وضياعه الروحي يمثل استعارياً في العالم المتقلب الذي يواجهه. وعندما يصل إلى شاطئ الجزيرة المهجورة، تتاح له فرصة الحوار مع ذاته عبر البيئة المحيطة به، يساعده مرضه/ ضعفه الجسدي على التسليم بالتوافق التام بين أبجديات تأكيد الذات والمخطط الإلهي. وتتمثل له هذه الحقيقة استعارياً في الرؤيا التي يراها بين اليقظة والنوم (ص ١٠٠)، والتي تصل به تدريجياً إلى مكنون ذاته، كما تجعله يرجع إلى قراءة نص الكتاب المقدس. هنا تصبح الكينونة حصيلة الإدراك؛ فهي تنشأ عن تهذيب الذات بتأمل النظام الأعظم. وعندما يكتشف المعنى يصبح شكلاً مدركا بالحواس، مجسَداً في صورة استعارية يتلقاها خيال القارئ ويعيد تركيبها بدوره. فالتأمل الديني يسفر عن تفتح الوعي الإنساني في كلا النصين، الإنجليزي والعربي. ويستخدم ابن طفيل هذه الآليات نفسها مع قارئه:

«ولقد حرك مني سؤالك خاطراً شريفاً أفضى بي - والحمد لله - إلى مشاهدة حال لم أشهدها من قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو من الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورها، وعالم غير عالمها. غير أن تلك الحال، لما فيها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من

حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفى سرّها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل» (ص١٦٠).

بذلك يتيح السارد الفرصة للقارئ ليتناوب معه الفعل السردى، حتى يشارك بدوره فى النسق الحوارى الذى يؤدى إلى الإدراك/ الكينونة.

أما فى (روبنسون كروزو)، فتتجسد رحلة المعرفة فى حركة البطل المحمومة من مكان لآخر، أو على حد قول ديفو (١٩٢٥، ج٣): «إنه من واجبنا - بلا جدال - أن نستفسر عما يدور حولنا، وما أباح الله لنا معرفته أثناء رحلتنا إلى مثوانا الأخير» (ص ص ١٩١ - ١٩٢). فهى رحلة بحث دائب لا يخشى الاقتراب من الفاكهة المحرمة، حيث إنه «قد أباح لنا أن نأكل من ثمار أشجار الحديقة جميعاً، أما تلك الشجرة المحرمة، فهى بمنأى عن الرؤية وبعيدة عن متناول اليد» (ص ١٩٢). ويكتسب كروزو القدرة على التمييز عبر الحوار الجدلى الذى يساعده على النمو الفكرى من الجهل إلى الحكمة. لذلك تصبح سيرة كروزو الذاتية للهداية نموذجاً للقارئ يهتدى به؛ ذلك أنّ القيام بفعل القراءة، يمنح القارئ فرصة المشاركة فى المعالجة الحوارية التى يسعى، أثناءها، إلى إدراك الصلة بين المظاهر الصريحة والضمنية للأحداث فى مغامرات كروزو المتنوعة.

مراحل النمو:

تنقسم مراحل نمو حىّ إلى ثلاث مراحل يمكن أن تنقسم كل مرحلة منها إلى ثلاث مراحل أيضاً؛ فتنقسم طفولته إلى مرحلة الرضاعة ثم الفطام، ثم مرحلة الإلمام بالعالم الحسّى حيث يتلمس الأشياء ويحاول إدراكها. أما مرحلة التعقل فهى، أولاً، تتيح له تعرف عنصر الحركة فى عالم الطبيعة وحتمية المشاركة فيها. وهى ثانياً، تساعد فى اكتشاف الروح فى هيئة بخار الماء عبر جسد أمه بعد موتها، ومن ثم يتطهر فكره العقلى فيترتب على ذلك، ثالثاً، أن يرى الروح فى الأشياء كافة. أما مرحلة «الروحنة» فيدركها، أولا، بتأمله شكل النجوم، ثم بالتفكر فى كيفية تفرد مملكة الأرض وتكامل عناصرها. وفى المرحلة الأخيرة يصل، باكتشافه الطبيعة المتغيرة للأشياء، إلى المدلول الأخير: الله هو صانع التغيير.

هكذا، ينمو الشكل محققاً دلالته، فينمو العقل ليصل إلى مرتبة الحكمة؛ فالمنهج المتبع هو منهج استقرائى. وفى آخر الأمر يفسح المنهج الجدلى الطريق للحدس، وبالتالى تصبح السيرة الذاتية صورة استعارية. يؤكد ابن طفيل: «فحال الناظرين الذين لم يصلوا إلى طور الولاية، هى حالة الأعمى» (ص ١٩٠). وعندما يعرض ابن طفيل آراء الفلاسفة يجدها مليئة بالمتناقضات؛ فالعقلنة ليست هى الطريق الأوحد للحكمة، وعلى المرء أن يدعم الفكر العقلانى بالفعل الإبداعى، أى بالتخيل الاستعارى.

ويمهد الأسلوب الجدلى لتجربة حىّ الدينية الطريق لرؤيته المغتبطة، ففى المرحلة الثالثة ينجح فى التواصل مع «اسال» فى المستوى الأول. أما فى المستوى الثانى فيفشل فى التواصل مع «سلامان» والعامة فى الجزيرة المجاورة. والحوار الجدلى مع العامة يؤدى به إلى المستوى الثالث، حيث يدرك أن ذاته العليا تفرض عليه واجبات دينية تأملية تتعارض والفهم الدينى للعامة، لذلك يختار الاعتزال عن المجتمع كى يرتقى بذاته.

على مستوى آخر يمكننا، أيضاً، تقسيم نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ ففى المرحلة الأولى يدفعه طيش الشباب للفرار، ولكن العناية الإلهية توطنه على جزيرة؛ حيث يبدأ المرحلة الثانية من حياته نحو الهداية. وفى المرحلة الأخيرة يواصل مهمته التبشيرية لهداية «جمعة» وتحقيق فردوس أرضى على جزيرته.

وهنا، أيضاً، تنقسم كل مرحلة من مراحل نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ فالمرحلة الأولى تتضمن الهروب من المنزل، ثم من «سالى»، ثم من البرازيل. وفى المرحلة الثانية يرسو على الجزيرة ويبدأ بالتكيف الجسدى التدريجى الذى يصل به إلى الاهتداء الروحى، ثم ينتهى بحالة تأملية؛ وفى هذه المرحلة يجد أنه على وشك استنفاد مخزونه من الحبر (ص ١٢) فيقتصر فى كتاباته على التفاصيل المهمة. ومنهج الانتقاء هذا دال على نضوج الإدراك الذى يزداد جلاء حين يسترجع ذهنياً أفعاله السابقة فى ضوء حاضره (ص ص ١٠٧ ـ ١٢٠) متكهناً بالمستقبل، مما يضفى نسقاً دالاً على أحداث حياته المتفرقة. فالإحساس بمرور الزمن دال على اجتهاد العقل لبلوغ الوعى، مما يساعد كروزو فى مساعيه لتفسير العالم، كما يستعين القارئ بالمنهج نفسه أثناء القراءة. أما اللحظة التى يبلغ فيها كروزو الهداية فتأتى نتيجة قراءته لإحدى فقرات الإنجيل التى يختارها اعتباطياً. لذلك تجسد هدايته علاقة التكافل بين الدنيوى والروحى أو بين العقل والإلهام: فإن كان قد بلغ الوعى بواسطة العقل إلا أنه بلغ الهداية بالإلهام. ونستطيع أن نلمس ذلك فى مشهد الرؤيا (ص ١٦١)؛ فبرغم أنها لحظة انتقال إلى عالم آخر، إلا أنّ كروزو يرى الشخص الذى ظهر له فى الرؤيا وهو يلمس الأرض بقدميه. ويعلق ديفو على ذلك صراحة بقوله:

«إن الناسكين الذين اعتزلوا، البشر وهاموا فى صحارى بلاد العرب وليبيا يضطرون فى معظم الأحيان لأن يستحضروا الملائكة من السموات لكى ينهضوا بدلاً منهم بإحدى المهام الشاقة، محققين معجزات وهمية، لتخفف من وطأة حياة الناسك الملتزم» (١٩٢٥، ج٣، ص١٢).

لذلك فإن تأكيد ديفو على عادة استحضار الناسكين تلك للملائكة، كى تهون عليهم حياتهم، لايقلل من شأن تجربة كروزو الدينية.

أما المرحلة الثالثة فتنقسم إلى مراحل، العلاقة بين كروزو وجمعة، ثم تأسيسه لمستعمرته الطوباوية، وتليها مرحلة للاستيطان فى إنجلترا. وتشكل علاقة كروزو بجمعة فعلاً متمماً لهدايته هو نفسه؛ فالعناية الإلهية تأتى بجمعة لتمتحن به قوة إيمان كروزو، حيث يستوجب منه اهتداؤه الحق القيام بفعل تبشيرى؛ فمثلما ينقذ كروزو حياة جمعة من الفناء عليه أن ينقذ روحه أيضاً. والعلاقة بينهما تماثل تجربة الخلاص التى اجتازها كروزو والتى هيأتها له العناية الإلهية؛ فتطور علاقتهما يعيد تجسيد البعث الروحى لكروزو الذى يقول: «بينما كنت أوضح له الحقائق، كنت فى الواقع استوضح الحقائق لنفسى وأتعلم الكثير عن الأشياء» (ص ٢٥٨). ولا يبدو كروزو هنا مجرد معلم/ أب صالح، على حد قول ستار (١٩٧٥ ص ص ١٢٢ ـ ١٢٣)، بل يظهر تحرره من الذاتية الضيقة الناتجة عن الخبرة المحدودة، لبلوغ مرحلة النضج بالتعقل ونمو الوعى الذى يصل به تدريجياً إلى السماحة الدينية التامة التى تخلو من الدوجماطيقية؛ حيث يؤسس مستعمرة تشمل المعتقدات كافة: البروتستانت والوثنيين، والتابعين للبابوية (ص ٢٨٣).

يرحل كروزو إلى إنجلترا ويسمح للمستوطنين الجدد بالبقاء فى مستعمرته، بعد أن يتعاقد معهم على كيفية تسلمه نصيبه من ريع الأرض. وبذلك فهو لا يقْدِم على مجرد عتقهم من وصايته، وإنما يحرر ذاته، أيضاً، بتأسيس حكومة حرّة تخلو من التناحر بين رجال الكنيسة ورجال البلاط؛ يؤسس نمطاً جديداً للحياة يتكيف فيه العقل مع قواعد جديدة للسلوك تجاوز الممارسات التقليدية للحياة الدينية السائدة فى عهده. إن كروزو المسيحى الذى يتبع تعاليم دينه هو، فى الوقت نفسه، رجل الأعمال المحنّك الذى يستطيع، بفضل سماحته الدينية، أن يوطد علاقته بالطوائف الأخرى التى تعيش على جزيرته. واندماج كروزو التدريجى فى المجتمع

يظهر تفتح بصيرته نتيجة لتطور العلاقة الحوارية التى أوجدها بين الأنا والآخر ؛ هذه العلاقة التى تدل على إرادة الصيرورة بما يتفق والذات الكلية فى الزمن التاريخى.

مفهوم الفيض والإرادة الحرة :

هناك تماثل بين ميلاد حىّ الطبيعى ومفهوم ابن طفيل للإرادة الحرة والذات المتغيرة. فنمو حىّ الطبيعى يعد تجسيداً استعارياً لنمو الوعى بالذات والعالم، أو على حد قول هيجل: «نمو الوعى بالحرية» ـ لو جاز لنا أن نستخدم تعريفه لفلسفة التاريخ فى هذا السياق.

آوى حىّ إلى جزيرة تجود عليه بالنعم والخيرات، لكنه لم يشعر بالاكتفاء لأنه افتقد الإحساس بالحرية. وحينما يدرك أن ذاته كيان حرّ باستطاعتها السيطرة على الطبيعة، تتحول غايته الذاتية إلى التوافق مع إرادة الله. بذلك يأتى اكتشافه للوجود الإلهى نابعاً من اختياره الحر للاندماج الذاتى مع الغاية الإلهية؛ فحىّ لا يخضع لقوة الله المطلقة لكنه يشارك فى رحمته الواسعة، وهذا فى رأيه هو تحقيق الذات:

«فلما تبين له أن كمال ذاته ولذتها إنما هو بمساعدة ذلك الموجود الواجب الوجود على الدوام، فشاهده بالفعل أبداً حتى لا يعرض عنه طرفة عين، لكى توافيه منيته وهو فى حال المشاهدة بالفعل، فتتصل لذته دون أن يتخللها ألم»(ص٦٨).

وفى النهاية، كان عليه أن يختار بين التوافق الاجتماعى والانسحاب والعزلة. وعندما يفشل فى محاولة أن يكون زعيماً دينياً لجزيرة سلامان يكتشف أن العوام يناسبهم النظام الدينى ذو الدعامة التراثية التى تمدّ العقول بقواعد ثابتة تحافظ على استمرارية البشر، بينما يختار هو الصوفية العقلانية أو الاعتزال فيعود إلى جزيرته.

وبرغم أن كروزو يأتى بذكر نسبه العائلى، إلاأنه يبدو كأنه لا ينتمى لأحد حتى إنه يتراءى لنا رجلاً يعيش فى عزلة. ويلاحظ بل (١٩٨٥) أن «العمل السردى بأكمله يفتقد النموذج العائلى» (ص ١٠٨)؛ فكل أفراد عائلة كروزو من المغامرين البعيدين عن الاستقرار العائلى السائد فى يورك البلدة التى هاجروا إليهاواستقروا بها. وحينما يعود كروزو إلى إنجلترا لا يتذكره من تبقى من القوم على قيد الحياة. أما قرار كروزو الرحيل من يورك، فهو مدبّر من العناية الإلهية من جهة، ومتخذ بإرادته الذاتية الحرة من جهة أخرى؛ فقد كان ديفو (١٩٢٥، ج٣) مؤمناً بأن العناية الإلهية والإرادة الحرة تتكاملان من أجل بقاء الإنسان:

«من أجل الإنسان قد هيئت نعمة الخلق، وكُيِّف المناخ لتهيئة العيش فيه، كما أعدت المخلوقات لغذائه وخصصت النباتات لمداواته. وكأنّ كلّ المخلوقات قد سخرت له حقاً طبيعياً يستحق تملكه والتسلط عليه نيابة عن ربّ السموات والأرض، ويجب أن يحافظ عليها باعتباره مستأجراً من مالك أعظم: رب الديار أو مالك الأرض. لذلك يصعب تصور العالم مسيراً كلية بفعل الإنسان دون رقابة الخالق وتوجيهه السرّى. وأى تصور مخالف لذلك يعد قصوراً فكرياً» (ص١٩٤).

هكذا يرى ديفو أن العناية الإلهية تسيّر الخلق، لكن الإرادة الحرة للإنسان/ كروزو تقوم، أيضاً بدور رئيسى، على القارئ أن يستوعب تفاعلهما ويراهما تعملان معاً. على سبيل المثال، تعد مغامرة كروزو إخفاقاً وإنجازاً فى آن؛ فهى تعتبر إنجازاً عندما يستجمع كروزو شجاعته وينجح فى ضبط نفسه، ويأتى هذا الإنجاز ثمرة الحياة القاسية «للمختارين» على وجه الأرض الذين سوف تكافئهم السماء وينعم عليهم الله بالنجاح فى الدنيا.

على القارئ أن يستوعب الصبغة التجارية لمهمة كروزو أو دعوته على الأرض. فعندما يصبح الخلاص

روحياً ومادياً يسهل تحقيق الذات للمختارين فى المجتمع الحديث؛ فالعزلة هنا ليست تأملية، لكنها فعل إرادى لبلوغ التميز فى الدنيا.

الاعتزال اختيارياً فى (حىّ بن يقظان) :

تحقّق «فردية» حىّ توازناً نتيجة تولده التلقائى من الأرض التى حملته فى رحمها. فإذا كانت عزلته الأولى لا إرادية، فإنّ عودته إلى الجزيرة اختيار إرادى. وهى تشبه اعتزال الفنان الحتمى من أجل الإبداع؛ فالتحرر من الأساطير الاجتماعية السائدة يطلق عنان الخيال للبحث عن الهوية الشخصية.

ويتخذ البحث عن الهوية نسقاً حوارياً يثيره، بداية، ابن طفيل مع حاميه أبى يعقوب خليفة إسبانيا (الذى اتبعت عائلته نظاما دينيا صارما)، ثم يأخذ البحث عن الهوية صورته الاستعارية فى علاقة حىّ الحوارية مع البيئة المحيطة به، حيث لعبت البيئة دور الآخر/ المجتمع الذى ساعده على الوصول إلى الغبطة. ففى (حىّ بن يقظان) ينقل ابن طفيل سيرته الذاتية للقارئ، ليؤكد بواسطة الخطاب السردى أن اختيار العزلة للمفكرين المستقلين هو الحل الأوحد للتعايش بين المفكرين والعوام. وإذا كان حىّ قد استطاع التكيف مع المخاطر الطبيعية والبيئية فى المحيط البدائى الذى عاش فيه (فقد تزود ببدائل لقرون الحيوانات وأنيابها)، إلا أنه لم يستطع التكيف مع المحيط الاجتماعى فى جزيرة سلامان، فكان اختيار الاعتزال سبيله للحفاظ على الهوية الشخصية.

يقول هيجل فى كتابه (الدراسة الفلسفية لتطور العقل Phenemonology of the Mind) : «يعد الاعتزال أو الاغتراب؛ مطلباً أساسياً لنمو الوعى الذاتى، فهو قوة دفع للتطور التاريخى». فلكى يبلغ المرء المطلق عليه بتغريبه ليصبح آخر سلبياً يساعده على بلوغ الكمال. أى أن الذات عندما تجسد نفسها فى موضوع آخر، لتتراجع مرة أخرى عبر حوار جدلى، فهى بذلك تبلغ مستوى الكمال. كذلك يبلغ ابن طفيل الوعى بتجسيد تجربته فى خطاب سردى. وهكذا يبلغ القارئ الوعى بإعادة تمثل العلاقة الحوارية فى النص الذى سوف يغربه عن ذاته المحدودة ليكتسب مفهوماً أشمل للذات؛ فالتغريب يكشف الذات ويبرز خصائص الوعى المتميزة التى تشكل الهوية الشخصية.

لذا، فمحاولات حىّ الفاشلة فى تحقيق السعادة أو الاكتفاء فى المجتمع، إنما تدل على أن مسعاه يتمركز حول الذات، ويقتبس أولنى (١٩٧٦) عن هيراقليطس قوله: «إن شخصية الإنسان هى روحه الحارسة» (ص٤٩). فحىّ يبعث الروح الحارسة لابن طفيل، و(حىّ بن يقظان) الرواية هى كون استعارى يصور ذاته، وعلى القارئ أن يتصور نفسه استعارياً فى هذا الكون، ليصل إلى الهداية.

فى نهاية النص ينبه ابن طفيل القارئ إلى آليات خطابه السردى:

«وأنا أسأل إخوانى الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذرى فيما تساهلت فى تبيينه وتسامحت فى تثبيته: فلم أفعل ذلك إلا لأنى تسنمت شواهق يزل الطرف عن مرآها. وأردت تقرب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق فى دخول الطريق» (ص ٩٨).

فالراوى هنا يقود القارئ إلى مشارف طريق الإلهام/ الهداية.

تقدم السيرة الذاتية لإلهام ابن طفيل للقارئ تجربة «مطلقة» لكون مستقل بذاته، حيث تضع وعى القارئ فى موضع يجاوز المكان الجغرافى والزمان التاريخى، حتى يقيم تصوراً استعارياً لتفسير كونى يصلح لكل العصور. لكن عالمية ذلك التفسير الكونى تنبع من خصوصيته/ محليته، أو ما يطلق عليه ابن طفيل الحكمة المشرقية.

الحكمة المشرقية فى (حىّ بن يقظان) :

لقد أثار مصطلح «الحكمة المشرقية» جدلاً بين الباحثين حول ما إذا كان لفظ «المشرقية» يشير إلى الأصل الجغرافى أم يعبر عن فلسفة إشراقية. أما جودمان (١٩٧٢) فيرجع الكلمة إلى الشعور القومى الذى دفع ابن طفيل لأن يستبدل بكلمة الفلسفة ذات الأصل الإغريقى لفظاً ذا أصل عربى (ص ص ٤٣ ـ ٤٦). وقد استحسن ابن طفيل اللفظ العربى لأن دلالته الجغرافية تشير إلى الشمس باعتبارها أداة فيض/ انبثاق، كما أنه يشير إلى العطاء الإلهى، وبذلك فهو يجمع الروح والمادة فى إطار واحد. فقد كان ابن طفيل يصبو إلى نظام عقلانى يجمع العقل والدين اللذين يفصل الفكر التقليدى بينهما. وإذا كانت هذه التجربة تعد ـ بلغة الفلسفة ـ تجربة صوفية عقلانية، فهى، بلغة النقد الأدبى، تعد تصويراً استعارياً لتفسيره الكونى.

ويتمثل التفاعل بين الجسدى والروحى/ العقل والإلهام فى أسلوب حوارى تمت صياغته فى شكل سؤال وجواب بين المعلم والتلميذ. وبمشاركة التلميذ/ القارئ فى عملية التخيل الاستعارى تتولد الألفة والحب بين الأنا، والآخر/ الإنسان والكون، لتجمعهما فى كلٍ واحد تتحد فيه الأضداد.

إن توفيق ابن طفيل بين العقل والإلهام لا يعنى أنه كان يتبع المدرسة الأفلاطونية الجديدة، ذلك لأنه يقدم رؤية إسلامية ذات طابع خاص.فعلى حد تعبير أ.ج. اربرى (١٩٥٧) : يتضمن القرآن مفهومين للوحى؛ يتمثل أولهما فى القوة الإلهية كما تتراءى فى الخلق، ويتمثل الثانى فى الإرادة الإلهية كما تكشفت لرسوله (ص ص ١٤ ـ ٢٤). وهذه الرؤية تفسح المجال لتفهم الوحى تفهما عقلانيا، فالعقل الإنسانى قادر على استيعاب وحدة الطبيعة ومن ثم، يسلّم بوحدانية الخالق. هذا بالإضافة إلى أن مفهوم القرآن فى الإسلام مفهوم دينامى (أى أنه يمنح القدرة على استلهام الحقيقة الإلهية ولا يفرض تعاليمه بالقوة). ويؤكد تور أندريه (١٩٩٠) ذلك بقوله:

«إن النص القرآنى لم ينزل للبشرية فى شكل مغلق وقالب جامد متزمت، ليتيح الفرصة للبشر كافة أن ينهلوا من الإشراق والهداية التى يوفرها النص القرآنى» (ص٩٦).

ومن ثم استطاعت اللغة العربية، وهى لغة القرآن، أن تصل نطاقه باعتباره ديناً عالمياً يجتاز حدود القومية العربية. أما هذه التضادات الثنائية بين القومى والعالمى فيطلق عليها بلغة الفلسفة الفردية والإنسانية «الأنا والآخر»، وبلغة علم النفس «الوعى واللاوعى» وبلغة الأدب «الشكل والمضمون العاطفى». وبتوازن هذه الثنائيات المتضادة تتحقق وحدة الذات. ولحظة بلوغ هذا التكامل تعد بلغة الصوفية نشوة السمو/ الإحساس بالله/ الاهتداء. أما بلغة الأدب فهى تجسيد الصورة الاستعارية.

ويأتى إسهام ابن طفيل فى الحكمة المشرقية بتركيزه على أنّ بلوغ حالة الصوفية/ العالمية لا يتم إلا عبر المدرك الحسى/ القومية. وهو يقدم لنا خبرته المستمدة من واقع الحياة لتأكيد غايته؛ فلا تنبنى فلسفته على المفاهيم المجردة، ولكن على واقع الحياة. ويمكن اعتبار عمله السردى هذا عملاً أدبياً ينبنى على تخيل استعارى يشرك القارئ فى تصوره، مما يجعله فى حالة صيرورة دائمة تتحدد مع كل قراءة.

العزلة اختياراً فى (روبنسون كروزو):

«أعتقد أن الحياة بصفة عامة لا يجب أن تكون سوى قرار بالعزلة من أجل الخلاص».

ديفو (١٩٢٥ ،ج٣،ص١).

لا يعنى تفسير ديفو للعزلة الاعتكاف الصوفى بعيداً عن المجتمع الإنسانى لسبب دينى أو فلسفى

(ص١٠). فعلى عكس ابن طفيل، يأتى تعريفه للعزلة مقارباً لآرائه السياسية الشعبية التى عبّر عنها فى كتابه (أنشودة للمشهورة) (بل ١٩٨٥، ص ص ٢٣ ـ ٢٦). وبرغم أن (روبنسون كروزو) تبتعد فى مضمونها عن كتابات ديفو السياسية المبكرة، فإنها تضع فهمه للوعى الشعبى موضع التطبيق. ومن هذا المنطلق يتمثل القارئ، على المستوى الشخصى، تجربة التنوير التى يجب أن تسود المجتمع؛ فالإيمان العقلانى يشحذ الطاقة للعمل على هداية بعض الطوائف، وتقبل الطوائف الأخرى بسماحة دينية.

وقد توصل كروزو بالعزلة إلى عقلنة تنويره الروحى. وحقق ذلك عبر خطابه الجدلى الذى دار فى نفسه، أو حين تخاطب مع البيئة المحيطة به. يقول ديفو (١٩٢٥ ،ج٣): «إن التأمل الجاد هو صميم غاية العزلة» (ص١). فالاعتكاف فى جزيرة ـ فى رأى ديفو ـ: «ليس بعزلة سوى فيما يخص الفترات التى هيأها لتأمل الأشياء السامية» (ص ص ٣ ـ ٤)؛ فتصبح العزلة/ الابتعاد بمثابة انزواء للتأمل الذى يهيئ الفرد ويمنحه القدرة على التكيف مع الجماعة مستقبلاً. ويختلف مفهوم العزلة هنا عنه لدى ابن طفيل الذى يعنى بها الاغتراب أو اعتزال العامة. أما العزلة هنا، فهى تمثل فكرة «القوم المختارين» (ولف ١٩٦٨، ص ٢٥) ومن بينهم كروزو الذى يصبح «الرجل الإله» ويعلن أن البشر أصبحوا آلهة ـ على حد قول بوكوك (١٩٨٠ص ٩٧). وتصدر هذه الفكرة عن المفهوم المتوارث الذى يجمع القديس الروحانى والعاهل الأرضى (بوكوك ١٩٨٠ص٩٦). فحينما يتمثل كروزو السلوك المسيحى يحق له، حينئذ، أن يدعى ربوبيته للجزيرة (ص٢٣٦).

وبذلك تمدنا السيرة الذاتية السردية لديفو بتفسير كونى ذى منحى تاريخى، على عكس ما قدمه ابن طفيل من تفسير كونى طبيعى. فبالتحكم فى ذاته يتمكن كروزو من السيطرة على العالم أجمع متمثلاً فى جزيرته الآهلة بالسكان. والانعتاق الروحى لكروزو يساعده على عتق جماعته من العبودية؛ مثلما فعل مع الأسرى الإسبان والإنجليز.

فقد ألحق ديفو بـ (روبنسون كروزو) نموذجاً مصغراً للعالم النموذجى الذى يتصوره (١٩٢٥، ج٣، ص١١). فعلى حد قوله، يمثل ذلك العالم فهمه الخاص لديانة قومية ترعى الوحدة القومية والولاء؛ لذلك ابتدع كروزو نظاماً دنيوياً وروحياً تشكل معه على مراحل عدة مثلما تشكلت معه الأوانى الفخارية البدائية التى كان يصنعها. وإذا كان بعض النقّاد قد أخذوا على كروزو انشغاله بتفاصيل حياته اليومية أكثر من حياته الروحية (ميل، ١٩٨٥، ص ١٠٦). إلا أن اهتماماته لها دلالتها؛ فالعمل يساعد كروزو على تأهيل الذات. وتتضح فلسفة ديفو هذه فى كتابه (خصائص الكمال للتاجر الإنجليزى) (١٧٢٥)، حيث يطالب فيه (١٩٧٩) قارئه بالإقلاع عن اللهو وكل ما يستهلك ساعات العمل، وعدم المغالاة فى الصلاة (ص ٣٧٨). فالاهتداء إلى الإيمان لا يجعل كروزو متفرغاً للعبادة الروحية، لأنّ مفهوم الإيمان لدى ديفو (١٩٢٥ ،ج٣) لا ينفصل عن مفهومه للإرادة:

«أيتها الشعلة الخفية، خبرينا من أين لك بهذه الشجاعة الفتية» (ص ١٨٧). تلك الشجاعة الروحية هى التى تمنح كروزو استقلالية الرجل الحر القادر على تحرير بقية العالم من بطش المطلقات، سواء أكانت مطلقات تفرضها النظم الملكية أم البابوية أم الوحشية. فمفهوم المساواة لدى كروزو قد أسس قواعد المجتمع العالمى كما تراءى له فى عالمه النموذجى حيث جمع شتات العالم فى كيان واحد.

وتتحدد مسؤولية كروزو نحو الآخرين من خلال مسؤوليته تجاه ذاته. فاكتشاف عالم الآخرين أتاح له اكتشاف مدى إمكاناته الذاتية. وتبعاً لتعدد تلك الإمكانات ومرونتها تتعدد إمكانات التواصل مع الآخرين. واكتشافه لإمكاناته ينتج عن فعل الإرادة وفعل الإيمان

اللذين يكتسبهما عبر التجربة الشخصية، وقراءة الكتاب المقدس. لذلك تقدم سيرته الذاتية نصاً يتضمن مفهوماً عالمياً للهداية.

والقارئ بدوره تتحدد استجابته للنص بمدى رغبته فى تجسيد هدايته الروحية لتصبح تعاوناً مع الآخرين فى المجال القومى والعالمى. إلا أنه فى القرن العشرين ينتاب القارئ الشك فى ذلك «العالم النموذجى» خاصة أن كروزو، فى ختام روايته، يعدنا برواية أخرى تحكى عن غارات الكاريبيين وهزيمتهم (ص٣٦٠). ومع تعدد أشكال الاستعباد وكثرة الحروب والإبادة العرقية فى القرن العشرين يتساءل القارئ مع هيل (١٩٦٤):

«هل اتسع مفهوم «الأخوة البشرية» الذى أشرنا إليه ليمتد عبر المحيط الأطلنطى والمحيط الهندى والقناة الإنجليزية؟ عند الإجابة عن ذلك سوف تواجهنا بعض الصعاب؛ فإن امتداد ثلاثمائة عام من الإمبريالية الأوروبية قد أدى إلى قيام مؤسسة لتزييف الحقائق، مما أفقدها مصداقها، خاصة أن كل التعهدات التى أخذتها تلك المؤسسة على نفسها، بحسن النوايا تجاه الشعوب الأصلية، كان يتشدق بها رجال عمدوا لنهب تلك الشعوب» (ص ١٤٨).

وقد يستجيب القارئ لآمال ديفو (١٩٢٥، ج٣) كما عبر عنها:

«سوف يأتى زمن ما، تصير فيه عقول البشر أكثر ليونة؛ فلا ينحازون إلى ما انحاز إليه آباؤهم. وسوف يلتزم الجميع بتعاليم الفضيلة والدين على نحو يفوق ماهو عليه الآن»(ص١٠).

ولكن يظل هذا الأمل مشروعاً يصعب تحقيقه. ويفضى بنا النص إلى نهاية تظل بلاختام.

خاتمة:

قد تكون هناك علاقة نسب أدبى بين (روبنسون كروزو) و(حىّ بن يقظان)، ولكنى أرجع التشابه بينهما إلى استعمال المؤلفين للشكل السردى وسيلةً لمعرفة الله.

فنحن بصدد عملين فى السيرة الذاتية للهداية. وفى كلا العملين يصور الراوى استعارياً تجربته الواقعية، ليربطها بتفسير كونى شامل؛ فتصبح التجربة الذاتية ذات صفة إنسانية بواسطة البطل الذى يقوم بتغريب تجربة المؤلف، لتصبح غير مرتبطة به وحده.فالعلاقة الحوارية بين البطل والبيئة المحيطة به، الأنا والآخر، الراوى والقارئ، تمهد الطريق للحظة الحدث الكبرى/ لحظة الهداية/ التصوير الاستعارى الذى يشترك فيها المؤلف والقارئ معاً. ويتميز النسق الحوارى بالتفكير العقلانى المحض، تتسم لحظة الغبطة/ الوعى العميق بالذات باللاعقلانية. وعلى حين يمتد التفكير العقلانى عبر إطار زمنى، تمزج لحظة اللاعقلانية أزمنة ثلاثة فى زمن سرمدى.

فى (حىّ بن يقظان) نجد أن بلوغ الزمن السرمدى/ التوحد مع الخالق يقتضى ضمناً اغتراب حىّ عن العوام بمجاوزة المكان الجغرافى والزمن التاريخى؛ فهو يتخلى عن المنهج التقليدى للتديّن ويدعو لأسلوب جديد فى قراءة النص القرآنى لا ينفصل عن الحياة. ويتطلب ذلك الموازنة بين العقل والدين حتى تتحد الأضداد فى كل متناسق ذى صبغة شرقية وعالمية فى آن.

أما فى (روبنسون كروزو) فالتوحد مع العناية الإلهية يتطلب من كروزو السعى لتنوير قارئه وهو يدرك المكان الجغرافى الذى يحيطه والزمن التاريخى الذى يعيش فيه فمفهوم «الكلية universal» عند ابن طفيل يتخذ شكل «العالمية international» عند روبنسون كروزو.

وتصبح الذات السامية أو المختارة هى البؤرة التى تؤلف بين البشر/ الأديان/ الأمم كافة تحت لواء الله؛ فقد أوجد ابن طفيل تفسيراً كونياً، يعكس الجزء فيه الكل، مثلما يعكس الكل فيه الجزء. وهذا التفسير موجّه إلى القارئ المستنير ذى العقل التأملى الذى بوسعه المشاركة فى تخيل هذا التفسير الكونى واحتذائه.

أما التفسير الكونى التاريخى لديفو فيتحكم فيه البطل الذى بإمكانه أن ينتصر على العالم إذا ما استطاع أن ينتصر على نفسه. فديفو يقدم نموذجاً استعارياً للقارئ حتى يتمثله من أجل خلاصه، إلى جانب صياغته تفسيراً كونياً يشاركه فيه القارئ عبر الحوار العقلانى فى النسق السردى.

إن التفسير الكونى الاستعارى يقتضى الخيار بين سبل عدة. وقد أقدم حىّ على اختيار سبيل المتصوف/ الفنان، أما كروزو فقد اختار أن يصبح السياسى/ الحاكم.

الهوامش:

١ - ترجمة الفقرات المقتبسة من **روبنسون كروزو** قامت بها الباحثة.

٢ - لاقت ترجمة **حىّ بن يقظان** رواجاً بين الدارسين والقراء فى إنجلترا أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر. فقد ظهرت إحدى عشرة طبعة بمختلف اللغات بين عامى ١٦٧١، ١٧٨٣. انظر بول بروندلى (١٩٠٧)، وليون جوتييه (١٩٣٦)، وجميل صليب وكامل عياد (١٩٦٢)، ونيكولاس رشير (١٩٦٧) و م. نحاس (١٩٨٥). وتشير رضوى عاشور (١٩٨٥) إلى رسالة دكتوراه منشورة لحسن محمود عباس بعنوان: «**حىّ بن يقظان وروبنسون كروزو: دراسة مقارنة**»، (بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣). كما تتبع محمود على مكى (١٩٨٧) أثر **حىّ بن يقظان** على أعمال أوروبية أخرى مثل: « **الكريتميكون** » لبلتزار جارثيان (١٦٥١). ويرى رفكى كروك (١٩٨٧) أن هناك علاقة نسب أدبى بينها وبين رواية **حياة ومغامرات دون أنطونيو تريزيانو المثيرة**، الذى علم نفسه وعاش خمسة وأربعين عاماً على جزيرة نائية فى الهند الشرقية، وقد صدرت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر.

٣ - قام بترجمتها اثنان من تابعى طائفة الكويكرز: جورج كيث (١٦٧٤) وجورج اشويل (١٦٨٨). انظر جوتييه (١٩٣٦، ص ٢٩). وقد ذكر سميث أن المؤلف غير المسيحى «يوضح بطريقته الخاصة إلى أى حد تختلف معرفة الإنسان المتفتح روحياً عن المعرفة التى تكتسب عن طريق الأقاويل أو القراءة». انظر: أ. ج. أربرى (١٩٦٠، ص٢١).

٤ - فى كتيب بعنوان **إعلان الحقيقة** لبنيامين دورلى كتب فى ٢٩ يونية ١٧١٧، لعب ديفو شخصية أحد الكويكرز، كما تبين لنا لورا آن كورنيس (١٩٧٩) أن ديفو يستخدم بعض مصطلحات الكويكرز فى العديد من أعماله (ص ٥٥).

٥ - أقْدَم سايمون أوكلى (١٩٠٥) على ترجمة النص من العربية مباشرة عام ١٧٠٨، ولكنه أكد فى مقدمته عدم انتمائه لطائفة المنشقين (ص ٨٧).

٦ - انظر أيضاً: رياض كوراتشى (١٩٩٢، ص٩).

٨ - انظر مارى فولبروك (١٩٨٣ ص ١٠٢).

٩ - فيما يتعلق بالتفسير الخاص بالعلاقة بين القارئ والمؤلف فإننى مدينة للمنهج النظرى لكلٍ من فولفانج إيزر وسايرس هاملن.

١١ - يستند ابن طفيل على تراث وفير فى الفلسفة المشرقية، فقد قرأ لكل من ابن سينا وابن باجه والغزالى وآخرين. انظر مقدمته (ص ٩٥). أما بالنسبة لديفو فقد كانت الدوائر الأدبية فى القرن السابع عشر ترى أنّ السيرة الذاتية هى أنسب الأنماط الأدبية لتوظيف السرد للإصلاح الروحى. فالرؤية البيوريتانية ـ أى رؤية التطهريين ـ كما يخبرنا ويليام هولر (١٩٥٧، ص ٣٨) استدعت تمحيص الذات، ورأت أن تدوين اليوميات تجميع للواقع التاريخى للفرد. وبالتالى فقد سعت مطبوعات «جماعة الأخوة الروحية » Spiritual Brother hood إلى هداية البشر للصلاح، كما استثارت فيهم الرغبة فى قراءة الكتب التى تهدف إلى الإصلاح (ص٨٢). انظر أيضاً: جورج ستار (١٩٧٥، ص ص ٦ ـ٥٠).

١٢ - تعد الهداية ـ وفقاً للمصطلح الفنى الذى يستخدمه ابن طفيل ـ هى الحكمة المشرقية التى يشبهها بالقبس الداخلى، فالإشراق الحقيقى، لديه، هو الإشراق الداخلى. انظر: جوتييه (١٩٣٦، ص١).

١٣ - تميز سينثيا جريفين وولف (١٩٦٨) بين اليوميات التى كان يدونها البيوريتانيون وسيرهم الذاتية؛ فهى ترى أن السيرة الذاتية: «تؤكد وجود علاقة مهمة ودالة تربط بين حياة الفرد ـ صاحب السيرة ـ وحياة التطهريين (البيوريتانيين) الآخرين، لأن السيرة تفترض أن للمؤلف بصيرة نافذة أو أنه قد توصل إلى نواة حكمة بوسعه نقلها لرفاقه الحجاج ... وهو بذلك يضع نفسه على مرأى ومشهد من الجميع حتى يتتبعوا تفاصيل حياته ليتوصلوا إلى اكتشاف شىء عن أنفسهم» (ص ٢٦).

وينطبق هذا القول على سيرة روبنسون كروزو الذاتية، حيث يؤكد ديفو مراراً أنها ترمز لسيرته هو. كما يعتقد ديفو أن الأسلوب الأمثل للقراءة هو الانغماس الكامل فى النص الأدبى وليس قراءته عن بعد.

١٤ ـ يعد ابن طفيل من الفلاسفة الطبيعيين؛ فقد كان عالم فلك وأحياء وطبيباً، فجمع بين الفلسفة والعلوم. انظر: سامى حاوى (١٩٧٤، ص ٨٨).

١٥ ـ انظر: ايان بل (١٩٨٥، ص ص٧٧ ـ ٧٨). كما يلاحظ آرثر ويلز لى سيكورد (١٩٦٣) أن ديفو لا يولى اهتماماً كبيراً للمغامرات المثيرة التى كان واسع الاطلاع عليها. إنما اتجه اهتمامه نحو ما هو إنسانى عام.

٢٠ ـ يشير ديفو (١٩٢٥، ج٣) إلى ذلك فى (ص ص٢١٣ ـ ٢١٤).

٢١ ـ وردت دراسة عن السخرية والكتاب قام بها ويليام هيلوود (١٩٦٩، ص ص ٨٦ ـ ٨٩).

٢٢ ـ تتحدث شخصية الكويكرز على لسان كروزو؛ فبانتقاصه من شأن الحكومة الكنسية يقوم كروزو بدور القس المثالى. يقول ديفو (١٩٧٩):

«لقد أوجد الله أولئك القساوسة ووهبهم كلمته وقدرته، ومنحهم أسمى العطايا بلا مقابل، وقد أرسلوا إلى العالم بروح الله وقدرته لهداية البشر من الظلام إلى النور... فهم لا يشتهون ما يكتنزه البشر من ذهب وفضة وشتى المظاهر الأخرى، ولا يتطلعون إلى ما يمتلكه الناس لكن يتطلعون إلى أنفسهم. أولئك القساوسة، علينا أن نضعهم فى مكانة عالية» (ص ٦٧).

٢٣ ـ ذلك هو التصور المثالى الأوغسطينى والكالفينى (المنسوب إلى مذهب كالفن) لمملكة المسيح على الأرض، وهو يرتبط بالولاة الدنيويين لكنه يعمل مستقلاً عن نفوذهم؛ فالبشر متساوون أمام الله، والمساواة هى شرط لكل شكل من أشكال الحكم فى الكنيسة أو الدولة.

انظر: ويليام هولر (١٩٥٧، ص ص١٥ ـ ١٧).

٢٤ ـ انظر: جورج فيلدمان (١٩٧٧، ص ١٠٧).

٢٥ ـ شهد هذا المفهوم رواجاً فى القرن السابع عشر. ويشير وولف (١٩٦٨) إلى أن :

مخطوطة إيفانز تحتوى على قوائم من رعايا الكنيسة المنشقة فيما بين عامى ١٧١٥ و١٧٢٩، وهو ما يمدنا بتفاصيل خاصة عن رعايا كنيسته ويسجل بدقة ثراء ومكانة رعاياه البارزين. فمثلما كانت تفسر العلة البدنية على أنها إنذار من الله، كان الرخاء الاقتصادى يفسر على أنه تشجيع من الله» (ص٢٥).

٢٦ ـ يوضح بل (١٩٨٥) مفهوم الحداثة فى القرن السابع عشر كالآتى:

«كانت العقيدة الإيديولوجية للأقدمين ترتكز على فكرة التدهور المستمر للعالم الذى يتعذر إصلاحه، وعلى الفرد أن ينبه سائر الناس إلى ذلك حتى يذعنوا لهذه الحقيقة. سواء كان ذلك على مضض أو بحماس. أما المحدثون فقد أكدوا عنصر التطور، وقدرة الإنسان على فرض نظام على العالم باجتهاده العقلى والإرادى. ويعد كروزو الذى شيد إمبراطورية مصغرة ومتماسكة على جزيرته خير من يمثل الفكر الحداثى فى أرقى صوره» (ص١٦).

٢٧ ـ انظر: جوتيبه (١٩٣٠، ص٧).

٢٨ ـ يرجع مفهوم الاغتراب إلى قديم الزمان مع بدء الإنسان فى تحصيل المعرفة. وقد اهتم به كل من بيتر كريستيا لودز (١٩٨٠، ص٢١) وإيجناس فيورليخت (١٩٧٨، ص١٩) فتتبعاه منذ ظهور الغنوصيين المسيحيين. ويمكن أيضاً تعرّف ملامح الاغتراب عند القديس أوغسطين الذى رأى ، على حد قول لودز (١٩٨٠)، أنه «لو ساعدنا الاغتراب على السمو بشكل إيجابى سيوفر لنا مقياساً لتمييز الإدراك الصوفى للعالم عند التفكير الاستطرادى» (ص٢٥). كما يربط القديس توما الإكوينى بين الغبطة والاغتراب (ص٢٥).

٢٩ ـ انظر: لودز (١٩٨١ص ص٢٥ ـ ٢٦).

٣٠ ـ يشير جوتيبه (١٩٣٦) إلى ذلك على أنه إشراق (ص ص ١١ ـ ١٥).

انظر أيضاً: حاوى (١٩٧٤) وعاطف العراقى (١٩٧٩).

٣١ ـ يرى سيد نصر (١٩٦٤) أن استخدام العقل لا يقوّض دعائم الاعتقاد بالوحى، فتعاليم الإسلام التى تحترم العقل قد أشبعت حاجة الإنسان الذى يسعى لإيجاد علاقة بين السبب والمسبب، فلا حاجة له لإشباع رغبته باللجوء إلى منهج فكرى آخر خارج إطار العقيدة.

٣٢ ـ لعب المنشقون البروتستانت دوراً رياديا مهما فى مجالات العلوم والصناعة والتجارة ، ويشير هيل (١٩٦٤) إلى الدعوة العالمية التى دعى إليها جماعة «الأخوة البشرية» فيقتبس من جورج هيكويل الذى حمد «بوصلة البحار والتجارة عبر البحار اللتين جعلتا العالم كأنه كومنولث واحد ، ليصبح مواطنو الأمم البعيدة مواطنين أشقاء يشكلون جزءاً من نظام سياسى واحد» (ص ١٤٠). فقد لعبت المفاهيم الأخلاقية البروتستانتية دوراً حيوياً فى تطور الرأسمالية . ويرى بوكوك (١٩٨٠) أن حركة التنوير المناهضة للمؤسسة الكنسية قد أكدت الروابط التى تربط بين الربوبية dieism ، (وهو مذهب دينى عقلانى) والتمسك بالنظام الجمهورى .

٣٣ ـ يفيدنا هيل (١٩٦٤) بأن أعضاء البرلمان الذين كانوا ينتمون إلى جماعة «الأخوة البشرية» كانوا يتطلعون إلى زيادة الدخل القومى بإثراء التجارة ، فكان مذهبهم نفعياً . ولم يترددوا فى اجتذاب المعدمين لتسخير طاقاتهم ؛ فقد كان مذهبهم يدعو للمساواة ولكن بشكل سلبى ، وكان يرى أنّ الصراع العالمى لا ينشأ من الصراع بين المتمردين البروتستانت والملوك الكاثوليك ، ولكنه صراع بين مشيئة الله والشيطان ، أو هو صحوة الضمير ضد الاستبداد السلطوى (ص ١٢٧) .

٣٤ ـ يرى ماكسميليان نوفاك (١٩٦٢) أن ديفو قد يكون استرشد بالنظرية الاقتصادية لهوبز التى تسلم بأنانية الإنسان ، فقد قال ديفو فى Jure Divino : «إن المصلحة الشخصية هى الميثاق السائد» (ص ٩٤) .

المصادر والمراجع:

أ ـ العربية:

- محمد بن عبد الملك بن طفيل **حىّ بن يقظان**، مقدمة لألبير نصرى نادر، بيروت: دار المشرق (١٩٨٦).
- عاطف العراقى ، **الميتافيزيقا فى فلسفة ابن طفيل**، القاهرة: دار المعارف.(١٩٧٩)
- جميل صليبا وكامل عياد، **حىّ بن يقظان لابن طفيل**، دمشق : مطبعة جامعة دمشق (١٩٦٢).
- رضوى عاشور: حىّ بن يقظان، **فصول**، المجلد الخامس، العدد الرابع، القاهرة ص ص ٢١١ ـ ٢١٦.
- محمود على مكى وسهير القلماوى ، **فى الأدب، أثر العرب والإسلام فى النهضة العربية**. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ص ١٥ ـ ١٢٠.

ب ـ الأجنبية:

Bibliography

Andrae, Tor.1960.**Mohhammed The Man and His Faith**,trans. Theophil Menzel (N.Y.: Harper & Row).

Arberry, **A.J. 1957. Revelation and Reason in Islam** (London: George Allen & Unwin Ltd.).

.... 1960 **Oriental Essays** (N.Y.: Macmillan Co).

Bell, Ian A.1985. **Defoe's fiction** (London: Groom Helim).

Bronnle, Paul. 1907. **The Awakening of the Soul** (London: John Murray).

Curtis, Laura Ann. 1979. **The Versatile Defoe: An Anthology of Uncollected Writings by D. Defoe** (N.J.:Rowman & Littlefield).

Defoe, Daniel. 1925. **The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, Written by Himself**. Intro. Charles Whibley (London: Constable & Company Ltd.), Vol.I.

.... 1925. **Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe With his Vision of the Angelick** World, Written by Himself (London: Constable & Company Ltd.). VoL. III.

Feuerlicht, Ighace. 1978. **Alienation From the Past to the Future** Westport, Connecticut: Greenwood Press).

Fulbrook, Mary. 1983.. **Piety and Politics: Religions and the Rise of Absolutism in England,** Wurttenberg and Prussia (Cambridge: The University Press).

Gauthier, Leon. (trans).) 1936. **Hayy Ben Yaqzan, Roman Philosophique d'Ibn Thofail** (Beyrouth: Imprimerie Catholique).

Haller, William. 1939. **The Rise of Puritanism: or The Way to the New Jerusalem as set forth in Pulpit and Press from Thomas Cartwright to John Liburne and John Milton, 1570- 1643** (N.Y.: Harper).

Halewood, William. H. 1969. "Religion and Invention in Robinson Crusoe", **Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe**, ed. Frank H. Ellis (N.J. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc.) pp. 79-80.

Hamlin, Cyrus. 1982. "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence", **New Literary History**, XIII, 2 (Winter), pp 205-30.

Harpham, Geoffery Galt. 1988. "Conversion and the Language of Autobiography", **Studies in Autobiography,** ed. James Olney (Oford: The University Press), pp. 42-50.

Hawi, Sami S. 1947. **Islamic Naturalism and Mysticism: A Philosophic Study of Ibn Tufayl's Hayy Bin Yaqzan** (Leiden: E. J. Brill).

Hill, Christopher, 1964.**Puritanism and the Revolution: Studies in the Interpretation of the English Revolution of the XVIIth Century** (N. Y.: Schocken Books).

Ibn Tufayl, Muhammed Ibn Abd el-Malik. 1972. **Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical tale,** trans. with introd. & notes , Lenn Evan Goodman (N.Y.: Twayne Publishers).

Iser, Wolfgang, 1978. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett** (Baltimore: The John Hopkin Press).

Korache, Riad (trans.) 1982. **Ibn Tufayl, Muhammad Ibn Abd al Malik: The Journey of the Soul: the story of Hai bin Yaqzan as told by abu Bakr bin Tufayl** (London: Octagon Press).

Kruk, R. 1987. "An XVIIIth Century descendant of **Hayy Ibn Yaqzan and Robinson Crusoe**: Don Antonio de Trezzanio", **Arabica,** XXXIV,3 (November), pp 357-65.

Ludz, Peter Christian, 1981. "A forgotten Intellectual tradition of the Alienation Concept", **Alienation: Problems of Meaning, Theory and Method**, eds. Felix R. Geyer & David Paul Schweitz (London: Routledge & Kegan Paul), pp. 21-35.

de Man, Paul. 1979. "Autobiography as Defacement", **Modern Language Notes**, 94,5 (December), pp. 919-29.

Nahas, Michael. 1985. "A Tanslation of **Hayy b. Yaqzan** by the Elder Edward Pococke (1604-91)", **Journal of Arabic Literature**, AVI,pp. 88-90.

Nasr, Seyyed Hossein, 1964. **An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines, Conceptions of Nature & Methods** (Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press).

Novak, Maxmillian. 1962. **Economics and the Fiction of Daniel Defoe** (Berkley : University of California Press).

Ockley, Simon. 1905. **The improvement of Human Reason, Exhibited in the Life of Hayy Ibn Yaqzan**: Written in Arabic above 600 years ago, by Abu Ja'afar Ibn Tufayl, in which is demonstrated by what Methods one may, by the mere Light of Nature, attain the Knowledge of things Natural and Supernatural; more particulary the knowledge of God, and the Affairs of another Life. Translated from the Original by Simon Ockley and printed by Edm . Powell in Blackfriars, London 1708. Reprinted, with slight changes by Edward A. van Dyck (Cairo: el-Maaref Printing Office).

Olney, James. 1972. **Metaphors of Self:** the Meaning of Autobiography (N.J.: Princeton University Press).

Pocock, J.G.A. 1980. "Post-Puritan England and the Problem of Enlightenment", **Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment**, ed. Perez Zagorin (Berkley: California University Press), pp. 91-112.

Rescher, Nicholas. **1967. Studies in Arabic Philosopy** (Hertford: Stephen Austin & Sons).

Secord, Arthur Wellesley, 1965. **Studies in the Narrative Method of Defoe** (New York: Russell & Russell Inc).

Spurr, John. 1988. "Rational Religion in Restoration England", **Journal of the History of Ideas**, XLIX, 4 (Oct.-Dec),pp. 563-586.

Starr,George A. 1971. **Defoe and Casuistry** (N.J.: Princeton University Press).

.... 1975. **Defoeand Spiritual Autobiography** (N.J.: Princeton University Press).

Wildmann, Georg. 1977. "**The Personal Notion of God as Condition of the History of Freedom in the West", A Personal God**? ed. E. Shillebeek & Bas van Iersel (N.Y.: The Seabury Press), pp 107-13.

Wolff,Cynthia Griffin. 1968. "Literary Reflections of the Puritan Character". **Journal of the History of Ideas**, IX, 1 (Jan-Mar), pp 13-32.

سقوط غرناطة
وأسلوب بدائع السلك

دراسة لإشكالية الجانب الجمالي
في النص العلمي

سليمان العطار *

تقديم

هذا البحث يحاول أن يواجه إشكالية مهمة بفكرة يقترحها الباحث. الإشكالية هي أن كثيرا من الكتب العلمية العربية القديمة قد تميزت بأسلوب معماري شاب بنيتها العلمية بعناصر جمالية لا علاقة لها بموضوعها العلمي، مما يجعل الفهم المباشر لهذه الكتب باعتبار أنها علمية محضة فهما ناقصا، فهي لم تكتب بحافز علمي فقط، ولكن وراءها حوافز نفسية وعاطفية ودينية بل وطنية (بمفهوم ما للوطن يتفق وعلاقة الإنسان القديم بترابه وأرضه)، مما يجعلها ميدانا للتعبير الذي يتطلب تجاوز اللعبة العلمية إلى التشكيل الجمالي للنص. أما الفكرة المقترحة لهذه الإشكالية فهي تقوم على أن الكتاب العلمي لا تنطلق دلالته من أسلوبه لكن من منهجه، ومن الدلالات المباشرة لكلية النص باعتباره وحدة لغوية كبرى، اللغة فيها ليست إلا أداة تصوب مباشرة نحو الدلالة العلمية، وتصبح الكلمات مثل الأرقام والجمل أشبه بالمعادلات الرياضية التي تعطي نتائج نهائية حاسمة للعمليات الرياضية داخل المعادلة. وبالتالي فمنهج المؤلف في معالجة الموضوع أشبه باستخدام القانون الرياضي تماما يسوق إلى أجوبة عن مسائل علمية. ولكن كتب العلم العربية تخرج عن هذا القانون الرياضي وتجاوز الدلالة الرقمية للغة العلمية نحو دلالات أخرى تنبع من تشكل أسلوب أدبي فني للعمل العلمي، وهذا الأسلوب ينقلب إلى وحدة دالة ذات أهمية جوهرية في فهم محتويات النص العلمية. وتستقل هذه الدلالة من ناحية، ولكن استقلالها يجعلها أشبه بالمذكرة التفسيرية الملحقة بالقوانين، فهي ليست النص القانوني، ومع ذلك فلا يفهم النص بدونها.

ونطرح فهمنا للأسلوب في هذا المقام حتى لا يختلط بالمفاهيم الشائعة لهذا المصطلح إلى مجال دلالي مباين. باختصار: الأسلوب هنا ينبع من عمد الكاتب إلى تأليف كتابه في شكل بنية معمارية تكشف عن نفسيته

* أستاذ الأدب الأندلسي ـ جامعة القاهرة.

وقصده الخفى وراء قصده الظاهر من تأليف الكتاب. ومجموع خصائص هذه البنية المعمارية للنص هو مفهومنا لمصطلح الأسلوب فى هذا المجال.

والكتاب الذى وقع عليه اختيارنا لتطبيق الفكرة المقترحة لمواجهة الإشكالية المذكورة هو كتاب (بدائع السلك فى طبائع الملك) لابن الأزرق. وهو كتاب مهم فى نظرنا فى اللحظة الراهنة، بسبب احتفال العالم بمرور خمسمائة عام على سقوط غرناطة، وأيضا على بداية عصر الكشوف الجغرافية، وخروج العالم الغربى من إسار العصور الوسطى إلى عصر ذهبى فى إسبانيا ونهضة فى باقى أوروبا. هل كان سقوط غرناطة أشبه بسقوط الثمرة عند تمام نضجها؛ مجرد حادث رمزى لنهاية موسم حضارة لصالح حضارة أخرى؟ لسنا بصدد الإجابة عن هذا السؤال الذى ينبغى أن يطرح بإلحاح فى هذه الأيام، على الأقل من جانب من يظنون أن الثمرة الساقطة كانت التجسيم المادى لروح حضارتهم. إننا فقط نطرح هذا السؤال لأن كتاب (البدائع) ـ ونستفق من الآن فصاعدا أن نسميه هكذا داخل هذا العمل ـ أحد عناصر الثمرة الساقطة، وبقية من بقاياها التى تخفت فى دهاء صيغ من الاستسلام وعزة النفس من ناحية، والإيمان بقدر تراجيدى من ناحية أخرى. نعم، لقد تخفت فى دهاء تشكل من هذين العنصرين، حتى إن القارئ لا يشتم من أول وهلة رائحة لتلك البقايا الموغلة فى الوجود منذ ٥٠٠ عام.

إن البنية المعمارية لتشكيل (البدائع) بنية زخرفية تتكون من وحدات متباينة الأحجام والتدوير لكنها متناسبة هندسيا، تغرق فى لون أزرق مثل الوحدات الزخرفية للمسجد الأزرق فى استانبول. واللون الأزرق هو رمز لمياه المحيط الكونى اللانهائى الذى أغرق غرناطة ويوشك أن يغرق فى نظر المؤلف باقى العالم العربى الذى ذهب إليه مستنجدا فوجد الخراب يعم فى أرجائه[1]. ونعرض هنا الخصائص الأسلوبية لهذه البنية.

١ ـ زخرفية المنهج

يتبعثر الكتاب بعشرة الموتيفات المنتشرة فى سطح أملس ملون وتتكون من دوائر متتالية كل دائرة داخل الأخرى، وكل واحدة منها تشكل نجمة هى جزء من نجمة أكبر، والنجوم تتبعثر إلى أشكال هندسية بين مثلث ومربع. الكاتب متأثر بالأصول والتفريعات الفقهية لكنها العقلية نفسها التى أبدعت هذا النظام الزخرفى فى الفن الإسلامى.

لقد تم ترتيب الكتاب على مقدمتين وأربعة كتب وخاتمة (ليتكون من سبعة أجزاء). كل مقدمة تحتوى عشرين نقطة، أسماها فى المقدمة الأولى (عشرين سابقة)، وفى المقدمة الثانية (عشرين فاتحة)، وفيما يتعلق بسوابق المقدمة الأولى تتماسك السوابق على هيئة فقرة واحدة متصلة، وعندما نصل إلى السابقة السابعة تتبعثر السوابق، حيث تنقسم مادة السابعة إلى أربعة أنواع، وفجأة يختتم هذه بعنوان مفاجئ: «برهان وجود»، والسابقة الثامنة تختم بمفاجأة؛ «تمهيد». ويتشكل التمهيد من فقرتين مسبوقة أولاهما بـ «قال ابن خلدون»، والثانية «قال»، ليغيب ابن خلدون فى قوله. ثم السابقة التاسعة تنتهى بـ «فائدة حكمية»، تليها فقرة مختصرة عن ابن خلدون، ونعرف ذلك لأنه ينهيها بلفظة «.. باختصار»، كأنها عنوان نعيد به قراءة الفقرة فى اتجاه عكسى. أما السابقة العاشرة فتنتهى بعنوانين هكذا:

غفلة: قال ابن خلدون: «فقرة من مقدمة ابن خلدون».

قال: «فقرة أخرى من المقدمة».

إنصاف: قال: «فقرة ثالثة من المقدمة».

وتتزايد العناوين الختامية على حساب مساحة السابقة الحادية عشرة لتصير:

بيان أول: «فقرة تختلط فيها مقدمة ابن خلدون بمصادر أخرى».

بيان ثان: «فقرة مختلطة كالسابقة».

تنبيه: قال: «فقرة مختلطة أيضا».

قال: «فقرة مختلطة أيضا»

قال: «فقرة مختلطة أيضا».

قال: «فقرة من المقدمة».

وينهى السابقة الثانية عشرة كالآتى:

اعتبار: قال ابن خلدون: «فقرة».

قال: «فقرة».

والسابقة الثالثة عشرة تنتهى بـ: تنبيه، بعده قال: «فقرة» ثم قال: «فقرة» ثم عنوان: استظهار، وواضح أنه استظهار لاعتبار فى ثلاثة مواضع: أحدها: «..........»، والثانى: «..........»، الثالث: «..........»، أى أن الاستظهار ينبثق عن الاعتبار، وهو نفسه ينبثق عنه ثلاثة مواضع، والسابقة الرابعة عشرة تنتهى بعنوانين: «اعتبار بالخليقة، برهان وجود» بعد كل منهما فقرة مسبوقة بـ «قال». ثم تتماسك السابقة الخامسة عشرة وكان ذلك ببركة مضاعفة الرقم (٧) فى السابقة (١٤). والسابقة التالية لها ستة وجوه يختفى فيها الفعل «قال»، ليظهر فجأة الفعل: «قال ابن خلدون». وتتوالى الظاهرة فى السوابق التالية، وتظهر ثلاثة عناوين جديدة هى: «تعريف/ شهادة واقع/تعيين». لا يتوقف إنتاج العناوين ولا حركة الفعل «قال» ينقلنا من فقرة إلى فقرة ومن سابقة إلى سابقة. وفى المقدمة الثانية تتوالى فواتحها حتى الفاتحة السابعة، فى تماسك ينهار عند السابعة إذ تنداح فى الفواتح التالية حتى الفاتحة العاشرة، حيث تنتهى كل من الفاتحة السابعة والثامنة والتاسعة بعبارات تؤدى إلى ذوبان الفواتح على الوجه الآتى:

«قلت: وعلى شرط ألا تؤدى القدرة.... وهى الفاتحة الثامنة»:

قال: «إذا تعذرت العدالة وهى الفاتحة التاسعة:»، «تولية.. وهى الفاتحة العاشرة:». وتتوالى الفواتح بين «قال/ قلت»، مع عناوين ختامية.

إن ما سبق يطرح النتائج الآتية:

١ ـ تنشطر المقدمة إلى مقدمتين، ثم إن كل واحدة منهما تنشطر إلى عشرين مقدمة أصغر إذ إن الكلمتين «سابقة/ فاتحة» ترادفان الكلمة «مقدمة»، ثم أن كل مقدمة أصغر تتناثر إلى مقدمات أصغر، ولعل انتهاء إحدى السوابق بكلمة «تمهيد» ليس إلا لكى تنصب علامة على دلالة العناوين الأخرى على التقديم مهما حملت من دلالات ثوان، وتلك هى آلية الهيكل الزخرفى لبنية كتاب البدائع.

٢ ـ أن الفعل «قال/ قلت» يمثل مفْصَلاً يصل الفقرات ويفصلها، بمعنى أنه دقات إيقاعية تحملنا إلى الماضى دائما، فقد كان فى وسع الكاتب أن يقول: (قَالَ/ وأَقُولُ) ولكنه يدير ظهره للحاضر ووجهه للماضى فى معناه الدائم، أى سيطرته على الحاضر، وأيضا باعتباره غيبا يحمل صور المستقبل ونبوءته. إن شكل الفقرات مسبوقة بقال/ قلت، يذكرنا بـ «خرجة» الموشحة، إننا أمام موشحة تتشكل من «خرجات» تنبثق عنها خرجات مع اختفاء البيت (الأغصان) من هذه الموشحة، فالأغصان من إبداع الوشاح والخرجة مستعارة، ومن ثم توالى الخرجات، هو إعلان لاختفاء الوشاح المبدع، واجتراره للزائل المستعار، لكنه الخالد فى الذاكرة.

٣ ـ أن الرقم (٧) رقم سحرى، يهتز عنده الكاتب فيكثر تولد العناوين وتبعثر الموتيفات الزخرفية، كذلك الرقم (٤٠) وهو عام الجماعة من ناحية والتفتت من ناحية أخرى، إنه عام انتهاء الخلافة الراشدة وانفصال

الدين عن الدنيا بتحول الخلافة إلى ملك عضوض. إنه إذن علامة دالة على مقدمات الملك، واتجاهه إلى التدهور بافتقاد طاقة الدين إلى جانب العصبية، كما يكرر الكاتب في أقواله المقتبسة من ابن خلدون[٢]. ولنا أن نتوقع الوظيفة السحرية ذات الدلالة الكبرى للأرقام في هذا الهيكل الزخرفي.

وبعد المقدمتين تأتي أربعة كتب، كل كتاب من بابين، وحتى يتميز الرقم (٣)، فإن الكتاب الثالث يتشكل من مقدمة إلى جانب البابين، والمقدمة تتحدث عن المحظورات التي تهلك الملك، وهي تبدأ في الظهور في الجيل الثالث للدولة[٣]، مثلما بدأت تدب في الخلافة الراشدة مع الخليفة الثالث. وهو لا يشير إلى ذلك مباشرة، لكن الأرقام عنده تتحرك في زخرفية رامزة، مثلها مثل العناوين التي تنهال في سيل لا ينتهي.

فالكتاب الأول ٢ باب ـ [٣ نظر = نظر/١ (٥مسائل) + نظر/٢ (٥مسائل)+ نظر/ ٣ (٢نوع)] + [٣طرف = طرف/١ (١٠حكم) + طرف ٢ (٢٠مسألة) + طرف ٣ (٣ مقدمة + ٦ فصل + ٢ تتميمة)].

فالباب الأول يرادف الباب الثاني؛ حيث إن الطرف يرادف النظر لكن الأنظار والأطراف تمضي في تكاثر من باب إلى باب، وتتنوع العناوين تحت كل باب إلى ما لا نهاية. فالنظر الأول من الباب الأول من الكتاب الأول تحول فيه المسائل الخمسة إلى: ٢ مسألة + ٢ صورة + تعريف.

ثم تتسع الكتب تدريجيا وتتنامى العناوين تحت بابي كل منها، فالباب الأول من الكتاب الثاني عشرون ركنا وكمالية، وكل ركن يحمل عناوين مثل: مطالب/ فصول/ عنايات/ أقطاب/ مقاصد/ مراتب/ مناهج/ مقامات/ مسائل/ تكملة/ تتميم/ فوائد مكملة/ أصناف/ مقدمات، وهذه كلها أرقام تتولد عنها عناوين أخرى أصغر منها، ويتدفق تيار: «قال/ قلت» دون توقف. وسنعود لهذه العناوين بعد قليل لكي نصل في النهاية إلى النتائج الآتية:

١ ـ أن هيكل الكتاب كاملا (٧ أجزاء) يسير في الخط نفسه ويؤكد ما توصلنا إليه من نتائج في دراستنا لزخرفية المقدمتين.

٢ ـ أن التبعثر والانشطار يسير في خطوط «خارج مركزية» أي أنها تتسع، فمقدمة الكتاب مقدمتان، وكل واحدة منهما ٢٠ مقدمة، ثم إن الكتاب أربعة كتب فوق المقدمتين ودون الخاتمة. وهذا أشبه بإلقاء حجر في الماء تتشكل دائرة تندفع منها دوائر نحو الخارج حتى تتلاشى الدوائر جميعا. إن الكتاب يذوب في أيدينا ويتلاشى ويعز علينا الإلمام به وبمساره وبمغزاه بمحاسبته على أنه نص علمي، ومع هذه التركيبة الزخرفية المتلاشية في اللانهائي يقدم لنا عملا أشبه بروايات جويس. إنه كابوس الفناء والزوال والتلاشي. غرناطة تسقط، ومعها يسقط العالم. إن تشرذم الكتاب واندفاعه بعيدا عن المركز نحو المغزى المجهول هو مصير الأندلس الذي اكتمل فيه عنصر الفناء.

٢ ـ المصادر

يقول الكاتب في خطبة كتابه (أو مقدمته التي أتبعها بمقدمتين):

«أما بعد، فإن من أشهر ما علم عقلا وسمعا، وجمع فيه بشرط القبول لبرهانه المقبول جمعا، أن الملك صورة العمران البشري وقراره، ومعناه الذي يشتمل عليه فوائد الاحتياج وأسراره. وإني لما رأيت من ذلك ما هو أنور من شمس الظهيرة، وأجلى في الظهور عند الخاصة والجمهور من القضايا الشهيرة، قصدت إلى تلخيص ما كتب الناس

فى الملك والإمارة، والسياسة التى رعيها على الإسعاد بصلاح المعاش، والمعاد أصدق إمارة، على منهج يكشف عن محيا الحكمة قناع الاحتجاب، ويأتى فى تقريره لتهذيب ما فضل من تحريره بالعجب العجاب، لأتحف به من تشوف لهذا الغرض، ولم يعدل فيه من الجوهر إلى العرض، من أمير صدقت فيه رغبته وظهرت، ومأمور وضحت به دلائل الإفادة وبهرت، ولما اشتمل على كثير من أحوال الملك والدول، وأمتع إيراده لمختار مراده من حكم الأواخر والأول، وأبدى من أسرار الخليقة عجائب غريبة، وقرر لها من برهان العقل السليم ما كفاه فى التسليم والشكوك المريبة..... سميته: «بدائع السلك فى طبائع الملك»، عناية بما احتوى عليه من الفوائد الحكمية الاعتبار، والحقائق التى حررها ـ بأوضح الدليل ـ من شبهات التضليل نحارير العلماء الأحبار»[٤].

إن المؤلف ينص على أنه «لما رأى ما هو أنور من شمس الظهيرة» حول أهمية الملك، شرع فى تلخيص ما كتب حول الأمر على يد نحارير العلماء الأحبار. إنه لا يدعى أى شيء أكثر من ذلك. لكن كيف رأى من الأمر «ما هو أنور من شمس الظهيرة» إنها تجربته قاضيا، وربما كاتبا لآخر ملكين حكما غرناطة، وربما رأى آخرين قبلهما. لقد عاش الصراع الأندلسى التراجيدى فى ذروته، ورأى نمو ملك الإسبان والتئام شمله وتمزق مسلمى غرناطة شراذم مع تمزق أسرة بنى الأحمر. لقد عاش تجربة مهولة لايريد أن يشير إليها قط بشكل مباشر. فالمأساة لم يعد يجدى فيها النصح أو اللوم لكن أسبابها لازال أمام باقى حكام المسلمين إمكان تلافيها. لقد نصح السابقون ونسوا، وها هو يحاول تذكير الملوك الحاليين والقادمين بجمع أقوال السابقين المتشتتة المنسية فى ديوان واحد. من هنا نفهم ابتعاده عن ادعاء العلم بالاجتماع البشرى والسياسة والملك أكثر مما رأى من تجربة حية أكبر من أن تفهم، فحاول أن يَفْهَم ويُفْهِم.

ومن هنا تأتى إشكالية كبرى: أنه ليس بعالم سياسةٍ أو ملك، فلجأ إلى تلخيص السابقين، فهو يعتمد عليهم نهائيا. لكن لماذا يفعل ذلك؟ لقد رأى ضرورته، لعله يعصم بلاد المسلمين من تكرار تجربة غرناطة[٥]، ففى أحد النصوص القليلة التى لم ينسبها لأى مصدر، ونظن أنه له، يضعه تحت عنوان من العناوين الصغرى: «موعظة» يقول:

«فى عاقبة الغفلة..، سئل بعض الملوك من الذين سلب عزهم، وهدم ملكهم. فقالوا: شغلتنا لذاتنا عن التفرغ لمهماتنا، وفتنا بكفاتنا، فآثروا مرافقهم علينا، وظلم عمالنا رعيتنا، ففسدت نياتهم لنا، وتمنوا الراحة منا، وحمل على أهل خراجنا فقل دخلنا، وبطل عطاء جندنا، فزالت الطاعة منهم لنا، وقصدنا عدونا فقل ناصرنا، وكان أعظم مازال به ملكنا، استتار الأخبار عنا»[٦].

إن من يرجع إلى الأسباب الذاتية لسقوط غرناطة لن يجد أكثر مما قاله هذا النص. والمؤلف لا يملك إلا أن يسوقه على هيئة موعظة، ويصمت عن التصريح بأسماء هؤلاء الملوك لأنه يحبهم حبا ليس أقل من التقديس[٧]. ووضع النص تحت هذا العنوان المتكرر «موعظة»[٨] يجعلنا نرى أحد أهم الأسباب وراء تأليف كتاب فى السياسة لغير عالم بها، فلم يكن أمامه من خلاص من المأزق إلا بالاعتماد شبه الكامل على غيره. فكيف اختار هذا الغير الذى جعله مصادر لكتابه؟ وما دلالة ذلك؟ لقد كانت أهم مصادره أندلسية أو فى حكم الأندلسية (تونسية مثلا لأن المغرب كله تابع للأندلس حضاريا كما يقرر المؤلف بمشاهدته الشخصية فى أكثر من موضع فى كتابه) ـ

وليس ذلك بسبب أندلسيته ـ ولكن الأندلسيين هم أكثر من ألفوا فى علم الاجتماع وعلوم السياسة والتاريخ وعلى رأسهم ابن خلدون ومن قبله ابن حزم الأندلسى. ومن الواضح أن هذه الحقيقة تجعلنا نتأكد من الدلالة التى تتكشف تدريجيا وراء أسلوب الكتاب. ففى حضارتنا الإسلامية العربية كانت الدوافع للتأليف السياسى والاجتماعى والتاريخى على مستوى التنظير أندلسية صرفة تنبثق من واقع لم يشهده الإسلام فى تاريخه القديم قط إلا فى الأندلس. ونقصد فيما يتعلق بهذا الواقع تحوله عن الإسلام والعربية بشكل شامل بعد أن دام تحوله إليهما أكثر من ثمانية قرون.

لقد كان الواقع الأندلسى أشبه بمعمل لتفريخ الدول ثم ذبحها وأكلها وهضمها على مستوى الشمال المسيحى والجنوب الإسلامى متضمنا المغرب كله بما فيه الأندلس. صراع دائم بين حياة الدول وموتها، وبين نموها واضمحلالها، والتئامها وتبعثرها. واقع لصراع عجيب بين بداوة محاربة وحضارة تضعف عن الحرب يوما بعد يوم. هذا المعمل المنتج للدول والمدمر لها فى آن خلق تراجيديا حقيقية صنعت علم الاجتماع والتاريخ وأرهصت بانبثاق العلوم السياسية والعسكرية فى غير عصرها.

ومن ثمّ، فسقوط غرناطة وانبثاق إسبانيا الإمبراطورية كان مشهدا آخر «أنور من شمس الظهيرة» رآه الأندلسى ابن الأزرق ولم يره المشارقة الذين أنهوا حروبهم الصليبية بنجاح وتفرغوا لقتال بعضهم بعضا (أتراك/ مماليك)، ناسين ما يحدث فى أوروبا مجترين ماضيهم. هذا دفع بابن الأزرق إلى وعظ المشارقة بخبرة أسلافه الأندلسيين. ولكنه عز عليه أن يشرح مأساة غرناطة فى كتابه، حتى لا يظن المشارقة أنه استجداء جديد لعونهم المستحيل لاستعادة غرناطة أو مساعدتها فى سنواتها الأخيرة، فبقيت المشكلة الحقيقية تحت سطح الكتاب الذى أراد به مخلصا العظة والتذكرة[٩]. إنها المشكلة نفسها التى تقف وراء مصادره الأندلسية. أما المصادر المشرقية فهى مصادر فقهية وكلامية لتدعيم هذا الجانب الوعظى الإقناعى بين مصادره الأندلسية.

أما المصدر الثالث فهو مشترك بين المشرق والمغرب، وإن كان أكثر نقاء فى المغرب على يد ابن رشد وأساتذته من فلاسفة الأندلس، وهو الكتب اليونانية المترجمة وأهمها سياسة أرسطو، وبعض الأعمال المجهولة المنسية لأفلاطون فهو مرة يقول: «قال أفلاطون» ومرة يقول «جاء فى الأفلاطونيات». أيضا كثيرا ما يقول: «قال أرسطو». وأخيرا ينقل كثيرا عما يسميه «بالعهود اليونانية».

والمصدر الرابع والأخير هو ثقافته الشعبية والدينية والعامة فهو يورد كثيرا من الحكايات الشعبية التى تظهر فى كتب التاريخ وغيرها، كما أنه يورد أقوالا وحكايات فارسية أحد مصادرها عنده ابن المقفع، بجانب كثير من أخبار الخلفاء. أيضا يورد الأمثال والحكم والآثار عن السلف الصالح.

وهذا التعدد للمصادر يوقع المؤلف والقارئ فى اضطراب شديد، لكنه يتفق مع البنية الزخرفية للكتاب، ويجعل ظهور الأسماء فيه أشبه بعملية التلوين للوحدات الزخرفية، ثم إن ظهور الأسماء واختفاءها أشبه بالفعل السحرى مما يدعم فعل الأرقام. ولكن كيف وفق بين الاتجاهات المتعارضة المذاهب والأفكار والإيديولوجيات؟ إنه يكاد يجيب إجابة صريحة عن هذا فى فقرة من كتابه. يقول:

«... فالمحمود فى التدبير الفاضل اختيار ما هو وسط بين الطرفين المتقابلين فى ذلك شأن سائر الأخلاق والأفعال. نعم تتفاوت الأخلاق والطبقات فى اختيار الوسط من ذلك تفاوتا عظيما، بحسب اعتبارات لا تنحصر. والضابط الكلى فيه اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه

برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا بحسب شخص من سائر الطبقات «قل كل يعمل على شاكلته».

وليس من الصدفة أن تكون الفقرة التالية لهذه العبارة مباشرة: «قال الغزالى» فكأنما ذكر الوسطية ذكره بإمامها المؤصل لها وهو أبو حامد الغزالى، حيث إن «الغزالى شافعى المذهب فى الفقه، أشعرى المذهب فى العقيدة، (وسطى) النظر فى الفكر والفلسفة»[١٠]. ومن المعروف أن :

«الشافعى (١٥٠ ـ ٢٠٤هـ) والأشعرى (ت: ٢٣٠هـ) والغزالى (ت: ٥٠٥هـ) ثلاث شخصيات هامة فى تاريخ الثقافة الإسلامية عامة، والفكر العربى خاصة. وترجع أهميتهم إلى تأسيس الوسطية التى يرى كثيرون (ومنهم صاحب كتاب البدائع) أنها أهم خصائص التجربة العربية الإسلامية فى التاريخ، وهى الخصيصة التى تتجسد فيها الأصالة التى يتحتم على المجتمعات العربية والإسلامية الاحتماء بها فى صراعها ضد أعدائها الساعين إلى القضاء عليها. وإذا كانت مسألة الصفة الجوهرية الثابتة محل نزاع وخلاف، فإن الثابت تاريخيا أن الشافعى قد أسس الوسطية فى مجال الفقه والشريعة، وأسس الأشعرى الوسطية ذاتها ، ولكن فى مجال العقيدة. أما الغزالى فقد أسسها (مكملا عمل أستاذيه) فى مجال الفكر والفلسفة» [١١] .

والوسطية تؤدى إلى لون من التلفيقية ، وإعطاء الهيمنة للنصوص الدينية ، فهى مصدر اليقين ومرجعيته الأصلية ، بما استتبع ذلك من توسيع لمفهوم النص[١٢]. وهذا بالضبط ما جعل مؤلف الكتاب يعدل من عقلانية ابن خلدون بهيمنة مصادره الفقهية عليها فى زركشة ووشى جعلنا بين العقل والنقل نحس بقطرات من الدم الغرناطى الأندلسى تسيل على الورق فى نقط حروف سوداء تغطى الحمار القانى .

ونعرض الآن لأهم مصادره :

أولا : أبو بكر الطرطوشى : (٤١٥ ـ ٥٢٠هـ)

ليس من المهم هنا سيرة الرجل ، لكنه ولد بطرطوشة فى عصر الطوائف وغادر الأندلس شابا (٢٥) عاما قبل سقوط طليطلة بعام (مثلما غادرها ابن الأزرق عند سقوط غرناطة) . درس على أهم ثلاثة علماء أندلسيين فى عصره : أبو الوليد الباجى وابن حزم وأبو بكر بن العربى ، وانتقل إلى المشرق مستقرا فى مصر بعد تطواف قابل فيه الغزالى ، كان له اسم رومانثى : ابن أبى « رندقة » . والاسم رندقة معناه كما يقول ابن خلكان «رد / تعالى» ، وذلك بناء على ما أفتاه بعض الإفرنج ، وهو معنى قريب من الحقيقة ، فهو يعنى « عد إلى هنا» ، وهو لقب غامض لكنه توشيحى [١٣] .

ونفهم شخصية الطرطوشى من نصين حاسمين : الأول حوار بينه وبين أبى بكر بن العربى (واحد من المصادر الهامة لابن الأزرق) [١٤] فى بيت المقدس . ويحكى القصة ابن العربى :

« تذاكرت بالمسجد الأقصى مع شيخنا الفهرى الطرطوشى فى حديث أبى ثعلبة المرفوع :

إن من ورائكم أياما للعامل فيها أجر خمسين منكم ، فقالوا بل منهم ، فقال : بل منكم ، لأنكم تجدون على الخير أعوانا » . وتفاوضنا كيف يكون أجر من يأتى من الأمة أضعاف أجر الصحابة مع أنهم قد أسسوا الإسلام ، وعضدوا الدين ، وأقاموا المنار ، وافتتحوا الأمصار ، وحموا البيضة ومهدوا الملة، وقد قال صلى الله عليه وسلم فى الصحيح : « لو أنفق أحدكم كل يوم مثل أحد ذهبا ، ما بلغ مد أحدهم أو نصيفه » فتراجعنا القول ،

وتحصل ما أوضحناه فى شرح الصحيح ، وخلاصته : أن الصحابة كانت لهم أعمال كثيرة لا يلحقهم فيها أحد ، ولا يدانيهم فيها بشر ، وأعمال سواها من فروع الدين يساويهم فيها فى الأجر من أخلص إخلاصهم ، وخلصها من شوائب البدع والرياء بعدهم .والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر باب عظيم هو ابتداء الدين والإسلام ، وهو أيضا انتهاؤه ، وقد كان قليلا فى ابتداء الإسلام ، صعب المرام ، لغلبة الكفار على الحق وفى آخر الزمان أيضا يعود كذلك، لوعد الصادق صلى الله عليه وسلم بفساد الزمان وظهور الفتن، وغلبة البطل، واستيلاء التبديل والتغيير على الحق من الخلق، وركوب من يأتى سنن من مضى من أهل الكتاب ، كما قال صلى الله عليه وسلم : «لتركبن سنن من قبلكم شبرا بشبر، وذراعا بذراع، حتى لو دخلوا جحر ضب خرب لدخلتموه» ، وقال صلى الله عليه وسلم: «بدأ الإسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ». فلابد والله تعالى أعلم بحكم هذا الوعد الصادق، أن يرجع الإسلام إلى واحد، كما بدأ من واحد، ويضعف الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، حتى إذا قام به قائم مع احتواشه بالمخاوف، وباع نفسه فى الدعاء إليه كان له من الأجر أضعاف ما كان لمن كان متمكنا منه معانا عليه بكثرة الدعاة إلى الله تعالى، وذلك قوله: «لأنكم تجدون على الخير أعوانا، وهم لا يجدون عليه أعوانا»، حتى ينقطع ذلك انقطاعا باتا لضعف اليقين، وقلة الدين، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى لا يقال فى الأرض الله الله»، يروى برفع الهاء ونصبها، فالرفع على معنى لا يبقى موحد يذكر الله، عز وجل، والنصب على معنى لا يبقى آمر بمعروف ولا ناه عن منكر يقول: أخاف الله، وحينئذ يتمنى العاقل الموت، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى يمر الرجل بقبر الرجل فيقول: يا ليتنى كنت مكانه»(١٥).

إن ابن العربى وأبا بكر الطرطوشى يُحَكِّمان النص الدينى فى قراءة الواقع، ويتصوران حتمية تاريخية نابعة من هذا النص، وهو مذهب أستاذهم الغزالى كما أسلفنا، والثلاثة وراء وسطية ابنِ الأزرق. لكن ابن الأزرق ـ فيما يبدو ـ لم يجد ذلك مقْنعا تماما لمواجهة المأساة الكبرى التى أُغْلق بها وجود حضارى اسمه الأندلس العربية الإسلامية فلجأ لابن خلدون، باعتباره نصاً ـ اكتسب قداسة ـ فى ظل مبدأ الاتساع بالنص الدينى الذى أخذ به الثُّالوث (الشافعى ـ الأشعرى ـ الغزالى). وهكذا صارت عقلانية ابن خِلدون نصا داخل نصوص أخرى تفسِّرها، وهذه بدورها تفسر بها، فاختلط الحابل بالنابل، وكأنه يوم الحشر يصير كتابا. إن مأساة الغرناطى المهاجر، وهو فى أرضه الباحث عن ملجأ أو أمل، ليس له فحسب ولكن لكل قومه تختلط رؤاه للعالم فلا تدرى أهى أشراط الساعة (الطرطوشى) أم هى أشراط قيام الدول وسقوطها (ابن خلدون). من هنا كان الطرطوشى يوازى ابن خلدون ويضاده؛ كلاهما يحاول أن يفسر التاريخ، الأخير بالعقل والأول بالنقل، فجاء موقف ابنِ خلدون من سابقه الطرطوشى واضحا حيث يسمه بمعالجة ما يعالجه ابن خلدون نفسه لكن بالوعظ (بالنص الدينى). ومن التعارض: (ابن خلدون/ الطرطوشى) تحقق هدف ابن الأزرق فى مواجهة كارثة كبرى: سقوط العقل أمام النقل، وسقوط النقل أمام العقل، فليس من تفسير واضح عند أى من الرجلين لهول الكارثة، فسقطا معا فى تلفيقية ظاهرة تخفى

زخرفية الفن الإسلامى التى تحاول أن ترى العالم الآخر المجرد فى بنية تجريدية تقوم على تكرار الموتيف من ناحية وتضاد الألوان من ناحية أخرى.

ويؤكد التعارض: (ابن خلدون/ الطرطوشى) ما يورده ابن خلدون فى مقدمته:

«وكذلك حوَّم القاضى أبو بكر الطرطوشى فى كتاب سراج الملوك. وبوبه على أبواب تقرب من أبواب كتابنا هذا (يقصد المقدمة) ومسائله، لكنه لم يصادف فيه الرمية، ولا أصاب الشاكلة، ولا استوفى المسائل، ولا أوضح الأدلة، إنما يبوب الباب للمسألة ثم يستكثر من الأحاديث والآثار، وينقل كلمات مفرقة لحكماء الفرس مثل بزرجمهر، والموبذان، وحكماء الهند، والمأثور عن دانيال وهرمس، وغيرهم من أكابر الخليقة، ولا يكشف عن التحقيق قناعا ولا يرفع بالبراهين الطبيعية حجابا، إنما هو نقل وتركيب شبيه بالمواعظ، وكأنه حوم على الغرض ولم يصادفه ولا تحقق قصده، ولا استوفى مسائله. ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهاما، وأعثرنا على علم جعلنا بين نكرة وجهينة خبره، فإن كنت قد استوفيت مسائله وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاءه فتوفيق من الله وهداية، وإن فاتنى شىء فى إحصائه واشتبهت بغيره، فللناظر المحقق إصلاحه، ولى الفضل لأنى نهجت له السبيل، وأصلحت له الطريق، والله يهدى بنوره من يشاء»[١٦].

ومادام الطرطوشى كذلك فى رأى ابن خلدون، ومادام عمل ابن خلدون من إلهام الله، فابن الأزرق قد أصاب بهما هدفه من الوعظ تارة، ومن الاستعانة بابن خلدون باعتباره نصاً «من إلهام الله»، لكن الطرطوشى لا يرفع بالبراهين الطبيعية حجابا، فإن وسطية ابن الأزرق تقوم على ضابط كلى فيه «اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا»[١٧]. فكأنه أراد تلافى خطأ الطرطوشى المشار إليه عند ابن خلدون فى وسطية جديدة تتسع بالنص الدينى ليشمل نص ابن خلدون من ناحية، ولينضبط هذا الشمول بهداية الطبيعة الفاضلة.

ثانيا: عبدالرحمن بن محمد بن خلدون.

يصف المقرى فى موضعين كتاب (البدائع) أنه تلخيص لمقدمة ابن خلدون مع زوائد كثيرة عليه[١٨]. أى أنه زاد عليه زيادة كبيرة نافعة[١٩]. وبالتالى فالمقدمة طبقا لذلك هى أهم مصدر من مصادر (البدائع)، وأنا أخالف المقرى فى ذلك، فالمقدمة تمثل عقلانية البدائع الذائبة فى لاعقلانيته، كما أن الطرطوشى (والآخرين) يمثلون اللاعقلانية الذائبة فى العقلانية. فالمقدمة تمثل قطبا موجبا فى البدائع أمام قطب سالب فهى نصف المصادر ونصف الكتاب، لكنها لم تعد مقدمة ابن خلدون، فقد فقدت سياقها وروحها، وصارت مبعثرة داخل زخرفية النص. لكن من هو ابن خلدون؟ وكيف صار مصدراً لابن الأزرق؟

ابن خلدون عبقرية فذة لا يمكن تصور وجودها فى زمانها إلا عند تصور الصحوة التى تسبق الموت. إن ابن خلدون هو أول مفكر فى العالم يخرج على المنطق الصورى الأرسطى[٢٠]، وقد استغرق العالم قرونا طويلة حتى يصل إلى الخروج على هذا المنطق، ولازال عالمنا العربى الإسلامى ليومنا هذا غارقا فى صورية المنطقية[٢١]. وابن خلدون هو أول عالم عربى - وأيضا أول مفكر فى العالم - يخرج على الطريقة المدرسية الخاصة بعلم القرون الوسطى مبتدعا طريقة للبحث تعتمد على الاختيار النقدى والتحليل المقارن واستنباط

الحقائق بالأسلوب المنهجي الحديث[٢٢]. وفى الوقت نفسه تبدو هذه الفروق الحقيقية بين ابن خلدون ومؤلفات سابقيه شديدة الوضوح؛ فهؤلاء يمسون فقط بعض المسائل التى وضع أساسها ابن خلدون، بوصفها نظرية متكاملة، فقبل الرجل وجدت بعض مفاهيم علم تدوين التاريخ والديانات والسياسة، أما ابن خلدون فقد ابتدع أول معنى علمى تاريخى اجتماعى[٢٣]. إن أفكار ابن خلدون صالحة إلى اليوم وأعيد اكتشافها فى أوروبا فى القرن الثامن عشر، فظل كل فريق إيديولوجى يفسرها لصالحه، فهو تارة مونتسيكو فرنسا، وتارة أخرى أستاذ مكيافيللى بل أفكاره أقرب إلى أفكار النهضة من مكيافيللى. لقد صار ابن خلدون مدرسة تتشعب منها مدارس أخرى. لكن يجمع الباحثون على أصالة أفكار ابن خلدون وأهميتها القصوى وسبقها - بلا جدال - لغيرها من أفكار معاصريه ولاحقيه على مدى قرون[٢٤].

لقد نجح ابن خلدون فى نقل التاريخ من واقعه القصصى الوصفى الشائق إلى مستوى النظر والتحقيق والتعليل الدقيق للكائنات ومبادئها، والعلم العميق بكيفيات الوقائع وأسبابها، فالتاريخ لذلك أصيل فى الحكمة عريق، وجدير بأن يعد فى علومها وخليق. وانطلاقا من هذا التحديد الموضوعى اهتم ابن خلدون بالتاريخ بوصفه غاية فى ذاته. والتاريخ يحتاج لمعونة علوم أخرى موجودة مثل الجغرافيا والعلوم الإنسانية، وعلوم اضطر ابن خلدون أن يبتدعها ابتداعا مثل علم السوسيولوجى، وعلم الاقتصاد[٢٥]. إن المنهجية التاريخية عند ابن خلدون تقيم علاقة عضوية بين أحداث التاريخ والعمران البشرى، ولذلك اعتبر المؤسس لفلسفة التاريخ قبل فيكو الذى عاش بين ١٦٦٦ - ١٧٤٤، لأنه على غير عادة المؤرخين القدامى الذين شغفوا بوصف الأحداث والوقائع فقط، يهتم أساسا بدراسة العلاقات الداخلية للأسباب والنتائج فى حياة الدول والمجتمعات[٢٦].

فابن خلدون إذن كما أسلفنا «الصحوة التى تسبق الموت»: موت حضارة عظيمة سادت العالم هى الحضارة العربية التى بدأت مع ظهور الإسلام، الذى وحد العرب وألهمهم مبادئ عظيمة فساروا فى الآفاق ينشرونها، ويقيمون دولة تعالج كل القضايا معالجة موضوعية عملية، ولكن مع مضى الزمن وبسبب تأخر ظهور مثل ابن خلدون تآكلت هذه الدولة، ونسى الناس روح الدين وشعلة مبادئهم أمام سيطرة إسلام فقهى يقوم على الصورية ويمعن فى الغيبية:

«ولهذا استقبل علماء الدين مقدمة ابن خلدون استقبالا عدائيا، ففى تونس كان القرن الرابع عشر عصر سيطرة الطبقات الرجعية من رجال الدين الإسلامى على بلدان المغرب، وكان عصر التطور النهائى للتزمت والتعصب الدينى، عصر المطاردة والاضطهاد لأولئك العلماء الذين كانوا يشتغلون بالعلم، والذين لم يكونوا مرتبطين مباشرة بطبقة رجال الدين. وكان الاحتفاء بالمذهب المالكى المحافظ، ذى التزمت الدينى الشديد، الذى ارتبط اسمه باسم ابن عرفه أولا وقبل كل شىء... وكان شخصا نشيطا محبا للسلطة... حتى صار لا ينازعه فى نفوذه على المسائل الثقافية والتشريعية منازع لا فى أفريقية وحدها، بل فى بلدان المغرب جميعا، وفى الأندلس كذلك. ولقد أدرك ابن عرفة مادية ابن خلدون بطريقة أوفى مما أدركها المؤلفون البورجوازيون الأوروبيون فى القرنين التاسع عشر والعشرين (فقد رأوا أن أفكاره إسلامية)، وبقسوة المتعصب المقتنع طارد ابن عرفة ابن خلدون، معلنا خطره على شخصية الدولة»[٢٧].

ويفر إلى مصر حيث توجد درجة أعلى من التسامح ولكن تعيينه قاضيا لقضاة المالكية، وتشدده مع الفساد ولاسيما بين علية القوم من الفئات الإقطاعية

السياسية التى يجر فسادها إلى التدهور الاقتصادى، وإلى ركود الحياة الاجتماعية، وإلى القمع الاستبدادى لكل مبادرة اجتماعية أو اقتصادية للطبقات المضطهدة، وإلى الاضطهاد العنيف لظهور أية فكرة علْمِّية، أدى إلى الدس عليه عند السلطان، ومقاومة أفكاره، وما عدا بعض التلاميذ الذين أعجبوا بابن خلدون فى مصر مثل المقريزى، فإن أحدا لم يفهم مقدمة ابن خلدون، ولم تثمر ثمرتها المرجوة، وصارت إلى خزائن الكتب لتموت هناك ما عدا بعض الالتفاتات إليها بين الحين والحين، حتى اكتشف أمرها الأوروبيون فى القرن الثامن عشر[٢٨].

ويأتى ابن الأزرق، وهو قريب عهد بابن خلدون، ويقف مفزوعا أمام ما يحدث فى العالم العربى من كوارث، ويرى فى مقدمة ابن خلدون تفسيرا لما يحدث، لكنها مهملة وغير مفهومة بل مرفوضة من الفقهاء المتزمتين، لكنه يحس بغيبة التفسير الدينى بها، ولعل هذا كان سبب رفض المقدمة. وهو يريد تنوير الناس، فقام بإحياء المقدمة ولكن بطريقة زخرفية فقد بعثرها فى كتابه وأفقدها سياقها لصالح سياقه الوسطى الدينى، وأورد النصوص منها إما حرفية أو ملخصة أو مفسرة، ومضى ينقب فى كتب الفقه وأصول الدين، والكلام والتصوف بل الفلسفة ومصادر الثقافة الأخرى ليجد وسائل لتحويل نصوص المقدمة إلى نص متفق مع الفقه والدين. إن ما يحدث للمقدمة بالضبط هو ما حدث للنص الإسلامى نفسه حيث تحول إلى مجموعة من القواعد الفقهية الصورية أو إلى سلم من الأخلاق الطوبائية البعيدة المنال. وهكذا يضيع الجانب الموضوعى للمقدمة فى الجانب الفقهى والطوبائى كما يفلت من أيدينا هذا الجانب الأخير فى موضوعية المقدمة. إننا أمام لعبة أرابيسكية من الموضوعية واللاموضوعية. إن اللامعقول يصير معقولا والمعقول يصير لامعقولا. هذه الزخرفية تكشف عن ذات معذبة بين شقى رحى العصر، عدو منتصر وعرب منهزمون يأكلون بعضهم بعضا، لكى يصبحوا طعاما سائغا. إنه لا يكاد يصدق ما صار واقعا ويتعلق بقشة هشة: إحياء فكر ابن خلدون وقتله فى الحال لصالح سياق تاريخى يعجز عن فهمه. ونورد مثلا لذلك:

فهو يورد نصا لابن خلدون عن وجوب الإمامة وشروطها فيضع استثناء للغزالى والشيخ عز الدين، ثم يشير إلى شرط النسب القرشى[٢٩]، ويبدأ الفاتحة العاشرة من المقدمة الثانية هكذا:

«عند القاضى أبى بكر وجماعة من الفرق حتى غلا بعضهم فقال: لو استوى قرشى ونبطى فى شروط الإمامة لرجح النبطى، لقربه من عدم الجور والظلم. ووجه ذلك ابن خلدون، وإن كان خلاف قول الجمهور بما حاصله: إن قصد الشارع فى اشتراطه، ليس لمجرد التبرك به، وإن كان ذلك حاصلا، بل لرفع التنازع به، لما كان لقريش من العصبية والغلب، وقصد ذلك لا يختص بجيل ولا عصر فمتى وجدت العصبية فى القائم بأمر المسلمين كانت هى العلة المشتملة على المقصود من القريشية، لاسيما وقد تلاشت عصبيتها شرقا وغربا، ولا يلزم ذلك فى جميع الآفاق، كما كان فى القريشية لقوتها حينئذ على ذلك، بل يختص الآن كل قطر، بمن له فيه عصبية غالبة.

قال: وإذا نظرت سر الله فى الخليقة لم تبعد هذا، لأنه تعالى جعل الخليفة نائبا عنه فى القيام بأمور عباده، مخاطبا لهم بذلك، ولا يخاطب بأمر، من لا قدرة له عليه.

قال: والوجود شاهد بذلك، فإنه لا يقوم بأمر أُمَّة أو جيل إلا من غلب عليهم. وقلَّ أن

يكون الأمر الشرعى مخالفا للأمر الوجودى، بل لا يكون كذلك البتة.

قلت: وهذا تقرير فى غاية الحسن، ونهاية البراعة والتحقيق.

وقوله: وقلَّ أن يكون الأمر الشرعى مخالفا للأمر الوجودى، بل لا يكون كذلك البتة.

وقاعدة:

إن كل أصل علمى يتخذ إماما فى العمل فشرطه أن يجرى العمل به على مجارى العادات فى مثله، وإلا فهو غير صحيح. شاهد عليه لذلك حسبما قرره الإمام أبو إسحاق الشاطبى رحمه الله، وله فى بعض تقييداته حسبما ألفيته بخط شيخنا الأستاذ العلامة أبى إسحق بن فتوح رحمه الله منقولا من خطه: تنزيل العلم على مجارى العادات تصحيح لذلك العلم، وبرهان عليه إذا جرى على استقامة، فإذا لم يجر فغير صحيح»(٣٠).

ويستمر بين (قال وقلت) موردا لأقوال فقهاء متعددين أهمهم الطرطوشى حتى تنتهى المقدمة الثانية(٣١).

ونعرض مثالا آخر: فهو فى النظر الأول من الباب الأول «فى حقيقة الخلافة» يمضى هكذا:

«وفيه مسائل: المسألة الأولى: تقدم ما يدل على أن المراد بها وبالإمامة راجع إلى النيابة عن الشارع.... المسألة الثانية: يمسى القائم بهذا المنصب خليفة....

قال ابن عرفة: ...

قلت:

قال: (يقصد ابن عرفة على عادته الزخرفية السحرية بغياب القائل فى فعل القول تماهيا فى شخص الراوى عامة)....

قال ابن خلدون: ....

قلت: وتنشأ هنا فروع:

أحدها: قال الماوردى : ....

الثانى: قال النووى: ...

قلت: حكاه الماوردى عن الجمهور قال:

الثالث: قال البغوى:

المسألة الثالثة: ... لها مدلولان:

أحدهما: (كلامُ صاحب البدائع)

والثانى: (كلامُه)

قال ابن خلدون: ...

تنبيه: قال (ابن خلدون)

قلت: كلام صاحب البدائع + الغزالى

المسألة الرابعة: كلام صاحب البدائع مُلَخَّصا ابن خلدون.

تنبيه: كلام صاحب البدائع.

قال ابن خلدون: ....»(٣٢).

ويستمر هكذا، وبعد إيراد كلام له يمضى فى استدراك زخرفى:(٣٣) تعيين تغيير: قال ابن خلدون: كما كان الأمر لعهد معاوية رضى الله عنه... والصدر الأول من خلفاء بنى العباس.

قلت: يشهد له (لابن خلدون) حديث: «الخلافة بعدى ثلاثون، ثم يكون ملكا».

قال عياض: «فكانت كذلك مدة الحسن رضى الله عنه».

كأنما ابن خلدون كان فى حاجة إلى «جواز سفر

فقهي» ليدخل به عالم ابن الأزرق، ويمتحن علمه بالعادات فإن وافقها فهو صحيح وإن لم يوافقها فهو غير صحيح. لم يكن أمام ابن الأزرق من سبيل إلا هذا السبيل: إخضاع ابن خلدون تماما للسلف الصالح من الغزالي إلى الطرطوشي وأبي بكر بن العربي وابن حزم، وغيرهم؛ جمهرة لا حصر لها من الفقهاء. لقد لجأ ابن الأزرق لابن خلدون في محنته كي يغتاله، فهذا عصر الاغتيال!

ثالثا: نخبة من الفقهاء الأندلسيين والمشارقة

ليس في وسعنا أن نحصي في هذه المقالة المحدودة هؤلاء الفقهاء والعلماء الذين استعان بهم ابن الأزرق. إنهم يشغلون مساحة تمتد من عصر الرسول حتى عصر المؤلف، هذا فيما يتعلق بالزمان، أما المكان فهم يشغلون مساحة من الأرض تمتد من الأندلس إلى أقصى المشرق، وأما من ناحية الاتجاهات والمذاهب فقد انفتح على الجميع وإن كان قد غلب عليه الأندلسيون بفقههم المالكي الذي هو مذهبه. الجميع لهم القداسة نفسها مادامو قد صاروا سلفا صالحا. وهذا التعدد الزمني والمكاني والمذهبي جعل من الكتاب مرقعة صوف، وجعل من القارئ قائد جيش يستعرض صفا لا ينتهي من الوجوه. وهذا التعدد خضع لمعيارين:

الأول: حكمته مقدمة ابن خلدون، فهو يريد أن يلبسها عباءة الفقه والشرعية، وهي في جنوحها المادي وتمردها على العصر تحتاج لمجهودات كل المذاهب والعقول حتى يهدئ من استعصائها على مذهب واحد قد ينتهي باتهام صاحبها «ابن خلدون»، وتابعه المعجب به «ابن الأزرق» بالإلحاد، وقد سبق ابن عرفة باتهام ابن خلدون بالإلحاد وباتهام المصريين بقلة المعرفة والاستهانة بشأن القضاء وتابعه في ذلك أهل المغرب لما عرفوا بتولية ابن خلدون منصب القضاء[٣٤].

الثاني: حكمته ذاتية المؤلف ورؤيته الزخرفية للعالم وخبرته في صحبة بني الأحمر في غرناطة، وثقافته الفقهية والفكرية البعيدة الموسوعية. فهو يريد - ودائما متماهيا في ثياب غيره - أن يطلق هذه الذات من عقالها لتقول كلمتها ثم تمضي. إنه يريد أن يخاطب الأمير والمأمور والخاصة والسوقة بعلْم كلهم في حاجة إليه. لكنهم لا يعون ما وعى وما هو أنور من شمس الظهيرة عنده، ذلك العلم هو علم «السياسة». وكان أمامه مقدمة ابن خلدون، حاول أن يعرضها منَجَّمة تحت ظل الفقه والشريعة، ثم قضايا عاشها بنفسه في غرناطة والمغرب أدت إلى سقوط غرناطة وخراب فاس ومعظم المغرب. إن هذه القضايا الأخيرة مليئة بالعاطفة الذاتية النابعة من إيمانه الديني العميق، ولم يجد أن ابن خلدون قد عالجها معالجة تستجيب لتدفقه العاطفي، أو لم يجدها عند ابن خلدون البتة[٣٥].

ويتضح ميله العاطفي هذا مع تلك القضايا أكثر ما يتضح في الكتاب الثالث «فيما يطلب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعد وفيه مقدمة وبابان»:

فالمقدمة في التحذير من محظورات تخل بذلك المطلوب شرعا وسياسة[٣٦]. وتلك المقدمة تشمل:

المحظور الأول: وهو الهوى: ويذم المؤلف الهوى ويحذر منه ويورد حوله أقوالا للشيخ أبي إسحق الشاطبي، الغزالي، وحكاية عن الرشاطي. يضع الشاطبي الهوى مقابلا للشريعة، والغزالي يجد فيه أصل كل فتنة وفضيحة وذنب وآفة وقعت في خلق الله تعالى من أول الخلق إلى يوم القيامة[٣٧]. وبالتالي فهو وراء سقوط غرناطة.

المحظور الثاني: الترفع عن المداراة، وكأنه يبيح المداراة، وبها عاشت مملكة غرناطة في سلام نسبي وسط بحر من أعداء أقوياء متنمرين[٣٨]. ويستعين بأحاديث وشعر وتمثيل.

المحظور الثالث: قبول السعاية والنميمة ويورد أقوالا للغزالى والطرطوشى وابن حزم وحكايتين. والأهم هنا قول ابن حزم: «ما هلكت الدول ولا انتقصت الممالك، ولا سفكت الدماء، ولا هتكت الأستار بغير النمائم والكذب، ولا أكدت البغضاء إلا بهما. ثم لا يحظى صاحبها إلا بالمقت والخزى والذل»(٣٩). إن ابن حزم شخصيا قد عانى من ذلك معاناة قاسية، ومثله أعظم مفكرى الأندلس ورجالات الدولة. وأخطر مثل لذلك نميمة ابن زمرك ضد ابن الخطيب، وانتهت باغتيال ابن الخطيب، ثم لقى ابن زمرك المصير نفسه فى سلسلة لم تنته إلا بسقوط غرناطة وغرق الجميع.

المحظور الرابع: اتخاذ الكافر وليا، وهذا المحظور خبرة أندلسية وغرناطية عميقة فبه تم استرداد الإفرنج لمعظم الأندلس بدون حروب. ويقصد بالكافر هنا العدو. وتتضح هذه الخبرة الغرناطية الأندلسية فيما يحكى عن دخول الطرطوشى على الخليفة بمصر ومعه وزير له كافر، فأنشده هذين البيتين:

يا أيها الملك الذى جوده
يطلبه القاصد والراغب
إن الذى شرفت من أجله
يزعم هذا أنه كــــاذب

قال بعضهم: قيل لعيسى بن عياهل البيانى، لو كلفت أن تدخل بين أذفونش (ملك قشتالة) ووزيره اليهودى، ما كنت تقول؟ فأنشد يقول:

يا ناصرا دين المسيح بسيفه
وبذا حماه جدوده وأبوه
إن الذى نصرت جدودك دينه
زعم اليهود بأنهم صلبوه(٤٠)

إن فى البيتين شيئا من النصفة والإعجاب بالملك القشتالى، لكن الأبيات توحى بقرب انتهاء التعايش بين المسلمين والمسيحيين واليهود فى الأندلس كما يقول أميريكو كاسترو(٤١).

المحظور الخامس: الغفلة عن مباشرة الأمور، ويورد قولا لابن رضوان المغربى المعاصر لابن خلدون يتحدث فيه عما وجهته كتب التاريخ من اتهام بالغفلة لملوك بنى الأحمر. وينهى هذا القول بالموعظة التى سبق إيرادها عن سؤال بعض الملوك من الذين سلب عزهم وهدم ملكهم فأجابوا عن ذلك بغفلتهم لما انشغلوا به من ملذات(٤٢).

ثم يأتى الباب الأول فى جوامع ما به السياسة المطلوبة من السلطان ويفزع هنا «فى مهمة» تعريفية ووعظية خبرة غرناطة والأندلس مركزا على أضرار سلبيات السياسة الهدامة. ويتابع فى الباب الثانى الشىء نفسه. ويختفى ابن خلدون نهائيا، ليظهر ابن الأزرق بأحاديث وآيات قرآنية مع الطرطوشى وابن رضوان وابن الحاج من المغرب والجاحظ وابن المقفع. إن الكتاب الثالث هو أوضح أقسام البدائع الذى استقل فيه المؤلف عن ابن خلدون، وحاول أن يصب مواجده الأندلسية الغرناطية. ونحس أن الكاتب لا يكاد يقترب من مسلوك غرناطة النصريين حتى يدعو لهم ويظهر أقصى آيات الاحترام، وهذا يدفعنا لإحساس أعمق، وهو أن الكاتب يخشى أن يثير القضية حتى لا تعلو الاتهامات لأهل غرناطة بأنهم باعوا أرضهم وتهاونوا فى الدفاع عنها وسلموها للعدو. إن الاتهامات نفسها توجهها العامة (وأحيانا بعض الخاصة) اليوم للفلسطينيين، وما أشبه اليوم بالبارحة! إنه يرجو أن يسمع أكثر من رغبته فى أن يعبر عما تجيش به نفسه. لكن الموضوعات كلها فى هذا الكتاب الثالث ليست إلا شفرة نقرأ خلال فكها قصة غرناطة.

ويظهر ابن خلدون فجأة فى آخر الكتاب بإيراد رسالة جامعة لسياسة الملك كتبها طاهر بن الحسين لابنه عبدالله عندما ولاه المأمون ولاية مصر(٤٣). إن الرسالة ليست لابن خلدون لكن صاحب (البدائع) أراد ظهور اسمه فى أول الرسالة وآخرها حتى لا يفقد بنيته الزخرفية وحتى لا يوجد فراغ فى الهيكل العظمى للكتاب، إنه

اسم ابن خلدون ومقدمته، اللذين سوف يسيطران على الكتاب الرابع تحت عباءة الفقه.

ويختم (مسكة الختام) صاحب البدائع كتابه تبركا بالرسول فى حديث عن صدق نبوته وفضله، لكى يتأسى به الحاكم والمحكوم.

رابعا: الكتب اليونانية المترجمة بجانب ثقافته الشعبية والدينية والعامة:

إن هذا المصدر يضفى صبغة أدبية وفلسفية وأسطورية على الكتاب. فهناك الحكايات التى لا تنتهى عن ملوك الفرس والعرب والعجم والروم، وهناك الأمثال والأشعار. إن هذا المصدر يجعل تماسك النص يتطاير فى أشعة موسيقى الشعر وقوافيه، كما أنه أيضا يشغلنا عن التفكير فى محتواه العلمى أمام حكاية تشدنا عن عالم الواقع الحقيقى إلى عالم الواقع الرمزى.

٣ -

تفتت اللغة

إن الكتاب من أوله إلى آخره يحتوى على نصوص حرفية لأصحاب المصادر أو نصوص ملخصة أو مشروحة، وفى جميع الحالات يحتفظ المؤلف باللغة الأصلية لأصحاب هذه المصادر، فلا نكاد نسمع أسلوبا محددا حتى ننتقل منه إلى غيره. كل نص لا يتماسك مع ما يليه ولا يؤدى إليه ولا يتفق معه فى معجمه وفى خصائصه التركيبية والإيقاعية، وحتى هذه النصوص على قصرها متباينة فى داخلها، فهى تزخر بتضمين الأحاديث والآيات القرآنية وأقوال السلف الصالح والأمثال والأشعار. إننا أمام معرض لاتجاهات أسلوبية متعددة. وحيث إن المصادر تتكرر فى كثرة فإن الأساليب تتكرر فتحدث إيقاعا للنص يخرجه من دائرة التنافر الإيقاعى المتوقعة. كما أنه ينتقل من النثر العلمى إلى النثر القصصى، ومن النثر عامة إلى الشعر. ومن الحديث إلى القرآن. ومن النص الأصيل إلى النص المترجم (اليونانيات). ولا يمسك هذه اللغة إلا القافية - إذا صح التعبير - التى تبدأ بها النصوص: «قال/ قلت». إنها دقات على أبعاد تكاد تكون متساوية، وهى تدعم الإيقاع الناجم عن تكرر الأسلوب الواحد بتكرر العودة إلى المصدر صاحب هذا الأسلوب. ومع ذلك فهذا الإيقاع لا نهائى رتيب يئن من فرط التمزق، وكأنه عالم الفناء. لقد تشرذم أهل غرناطة وانتشروا فى الآفاق بين آخرين، كأن عالم اللغة هو العالم العربى (المغربى منه خاصة)، وقد صار مبرقشا بقطع زخرفية أندلسية. إن وحدة الأسلوب هى العالم الغارق الذى اختفى ولن يعود.

وتتماسك اللغة مرة أخرى تماسكا وهميا داخل الحكاية الإطار التى تشبه حكاية (ألف ليلة وليلة) الإطار (قصة شهرزاد مع شهريار). الحكاية الإطار هنا هى العناوين التى تنبثق عن بعضها فى انفجارات ذرية، تزداد بها كل لحظة الشظايا صغرا وتفتتا حتى تتلاشى فى العناوين الاستطرادية الصغرى التى تظهر مثل المفاجأة الخاطفة داخل عناوين أكبر. لقد تحدثنا عن ذلك فى الخصيصة الأسلوبية الأولى (زخرفية المنهج). ونذكر القارئ بذلك. فهو فى الفصل الرابع من الكتاب الرابع يتحدث عن الطريقة الرابعة للمسألة التاسعة من مسائل الفصل. وفجأة يظهر العناوين التالية متتالية: «فائدة اختبار/ غريبة/ توجيه عادة» وأما المسألة العاشرة فتنتهى هكذا فجأة (اعتبار/ استظهار/ تعليم ملوكى)[٤٤]. إن هذه العناوين بجانب قيمتها التفتيتية للحكاية الإطار، إلا أنها بالغة الأهمية، فهى فى حد ذاتها تعليقات شفرية من المؤلف، لأن تحتها يأتى بنصوص مختارة من مصادر المؤلف، فهو لا يقول شيئا من تلقاء ذاته، إلا أن العنوان يوشى لنا فورا لماذا اختار هذا النص. فهو مثلا: تحت عنوان «غريبة» يأتى بأقوال ابن العربى التى أعاد فيها

وأبدأ عن ضرورة البدء بتعليم العربية والشعر، واستغفل من يبدأ بالقرآن. *والغرابة هنا أن اقتراح ابن العربي* مخالف لكل نظم التعليم التى تبدأ بالقرآن - حتى لو مزجت به العربية والشعر فى تميز (مثل أهل الأندلس) - والأكثر غرابة أن يصدر عن فقيه مالكى متشدد، وأن شكل الاقتراح ضد الإيديولوجية السنية عامة. وفى «فائدة اختبار» يحكى عن اقتصار أهل المغرب على القرآن، ولا تنشأ عنه ملكة اللسان جملة، لعجز البشر عن الإتيان بمثله. فما حدث لأهل المغرب أشبه بالاختبار المعملى لفشل هذه الطريقة.

وهذه الشفرة التى تنم عنها بشكل واضح العناوين الذرية الاستطرادية تنم عن شفرية الكتاب كله. إن تفتت اللغة شفرة أخرى تحتها شفرات فى طبقات فهى تفيد تعدد المصادر وعالميتها، وهذا يدل على تفتح الكاتب على كل المذاهب بل الأديان، وكراهيته للخلاف، فالجميع يسهمون فى صنع الحضارة والملك لو يعقلون. إن تعايش المصادر فى الكتاب محاولة لعالم وسط الإيديولوجية للتوفيق بين المتصارعين. وهى كما أسلفنا تنم عن تبعثر الأندلسيين والعرب، وهى إيقاع، وهى أيضا مهما اختلفت الأصوات وتعددت لا تخرج عن أن تكون كلها تحت نظام لغوى واحد يسمح بالتعدد، فلم لا نسمح به فى الواقع المحيط؟!

ولكننا نتساءل: لم يلجأ صاحب البدائع إلى الشفرة؟ هذا هو السؤال؟ من المؤكد أنه غير قادر على الإفصاح أو غير راغب فيه. وهذا يجعلنا نتساءل: لماذا؟ لقد ألف هذا الكتاب فيما يبدو فى سنواته الأخيرة فى غرناطة (فهو يشير إلى أحداث وقعت ٨٨٢هـ باعتبارها ماضيا)، ولعله أكمله فى المغرب. فهل كان يقدر على التعبير بصراحة فى جو مليء بالمؤامرات وتقلب السلاطين فى السلطة؟ وهل المعاناة المفزعة التى تعيشها غرناطة أمام عدو تعلم أنه لا أمل فى مقاومته تسمح بحرية النقد؟ وما جدوى كتابة مثل هذا الكتاب أمام السقوط الحتمى والعاجل لغرناطة؟ فلا جدوى من الوعظ لملوكها أو لسوقتها! فهل كتبه لمن هم بقية العرب والمسلمين حتى لا يتعرضوا للمصير المأساوى نفسه الذى تعرضت له غرناطة، ودون أن يصرح لهم بذلك حتى لا يعرضوا عنه استهزاء به وبقومه الذين أضاعوا وطنهم، فتصرفهم تلك الحماقة المتوقعة عن الإفادة من درس الأندلس الذى أراد - مخلصا لله - ألا يتكرر؟ إنها تساؤلات تثيرها شفرية الكتاب. عموما، إن الشفرة السرية هى من خصائص الفن، ونحن أمام كتاب علم يدخل بشفرته عالم الفن بعض الدخول! تدعم هذه الشفرة وذلك الدخول فى الفن بحكايات وقصص (البدائع).

٤ -

القصص والحكايات

إن الفن القصصى لعب دورا خطيرا فى الحياة السياسية للعصور الوسطى عموما، وعند العرب خصوصا، وهم سادة العصور الوسطى وأصحاب حضارتها المزدهرة. فالقصة كانت ترادف التاريخ والحكمة والعظة. وكان الخلفاء ابتداء من معاوية يتعلمون السياسة عن طريق القصة. كما أن النقاد السياسيين لجأوا للقص لنقد الظلم والاضطهاد والحكم الأوتوقراطى المطلق فى عصورهم. كما أن الوعاظ والمتصوفة صبوا فيه حكمتهم وما يرونه من رأى فى الفساد والسياسة يخالف أنظمة الحكم. ومثلا: اعتمدت جماعة إخوان الصفا على القص لنشر مبادئها الفلسفية والسياسية، وقبلهم فعل ابن المقفع هذا، بل إن المقامات ليست إلا نقدا لاذعا للجهل والإيمان بالخرافات فى القرن الرابع والقرون التالية.

وتمتاز الحكاية فى أنها تبسط الأفكار وتنقلها مكثفة لجمهور عريض تغلب عليه العامية ويميل للتسلية، فاستغل أصحاب الأفكار هذا الميل لفرض

التعليم داخل التسلية. أيضا الحكاية تخفى المبادئ الإيديولوجية فلا يتعرض صاحبها لقمع السلطة أو العامة الذين استخدموا ضد أصحاب الأفكار الجديدة، فهم الذين اقتحموا على لسان الدين بن الخطيب سجنه واغتالوه بتحريض من الفقهاء الذين خشوا من عفو السلطان عنه. كما أن الحكاية تقنع، بالتأثير على العاطفة، من لا يقبلون إعمال العقل.

وبالتالي، نتوقع أن ابن الأزرق افتقد الحرارة فى مقدمة ابن خلدون بأسلوبها العلمى البارد، ولعله رأى فى هذا الأسلوب أحد الأسباب التى صرفت الناس عن قراءتها والإفادة منها. فحاول أن يعالج الأمر بوسائل متعددة منها ما ذكرناه، ومنها استخدام التأثير السحرى للحكاية. وهو يستخدم الحكاية بطريقة ثابتة مطردة لا استثناء لنظامها إلا مرة أو مرتين فى كتابه الكثير الصفحات والحكايات. إنه دائما يوردها فى نهاية الموضوع بصور متقاربة لكنها مختلفة الألفاظ نورد منها أمثلة:

انعطاف(٤٥): ذكروا فيما يخص زيادة الخاصة... حكايات ويكفى منها اثنتان:

المسألة الثالثة(٤٦): من المنقول فى التذكير لما يحمل على ترك هذا النوع من الاحتجاب موعظتان: (كل موعظة حكاية!)

المسألة الثالثة(٤٧): من مأثور القيام بحقهم صلة وتعظيما حكايتان:

المسألة الثالثة(٤٨): من الوارد فى حسن المكافأة على السابقة التى لا خطر لها حكايتان:

المقام الثانى(٤٩): ما نقل منه عن الوزراء، والكافى أيضا منه خبران:

وأما مثل الاستثناء:

المسألة الخامسة(٥٠) من الحكايات فى عدم التثبت عند نقل الباطل، ما ذكر ابن الجوزى أن غلامين كانا لبعض الملوك.. والحكاية تسير فى خطين متوازيين لكل غلام. إنها ثنائية مثيرة تدعم زخرفية المنهج، والبناء العام للكتاب. إننا فى حالة الاستثناء يتلاشى الاستثناء فى ازدواج مفاجئ يحول الحكاية إلى حكايتين.

وكما نرى، فإن بعض الحكايات تأتى تحت عنوانٍ ذرّى «انعطاف»، فهى شارحة لموضوع من موضوعات الكتاب، لكنها فى كثير من الأحوال تصير المسألة حكاية أى أن الموضوع العلمى المجرد يدخل فى «ألبجورى» فيفقد تجريده. لكن وضعه تحت عنوان «المسألة» يفتت ألبجورية الحكاية ويجردها. إننا أمام نص تختلف صورته باختلاف المنظور، باختصار: نص يتوازى فى أسلوبه مع موتيفات الفن الإسلامى.

إنه نص دائم التغير حسب المنظور أو التفتت أمام حركته الزمانية الفراغية الفيزيقية الصاعدة للكتاب. فهو بعد أن يقول «وفيه .. حكاياتان» يوردهما تحت عنوانين: «الحكاية الأولى/ ثم الحكاية الثانية، أو الموعظة الأولى/ ثم الموعظة الثانية... إلخ». ينفرط عقد المثنى إلى مفردين موصوفين، وكأن الحكاية الأولى «اعتبار» والثانية «استظهار». إن أسلوب إيراد الحكايات يكشف عن اطراد العناوين الذرية الزخرفية، وعن ازدواجِ عقلية المؤلف بين شقى رحى تطحنه طحنا فى كتابه الجريش.

وكما سبق أن ذكرنا، فإن لغة الحكايات تضيف إلى لعبة التحولات المستمرة فى اللغة، وتنقلنا من لغة مباشرة إلى لغة فنية، أو تنقلنا من علمية المقدمة وماديتها، إلى غيبية الوعظ وعاطفيته (إحياء ابن خلدون واغتياله)، أو من ماض مطلق «قال/ قلت» إلى ماض أكثر إطلاقا «كان يا ما كان». الحكاية تغرقنا فى الذكريات وعالم الموتى نهائياً بعدما كنا فى الأعراف بين الموت والحياة فى «قال/ قلت» لأن فاعل قال ميت،

وفاعل قلت هو المؤلف الحى عند كتابة الكتاب : حركة مستمرة نحو عالم الغيب والموتى الذين يحكمون الآن (عصر تأليف الكتاب) عالم العرب والإسلام.

٥ ـ

الأشعار

عموما، الأشعار بالنسبة لحجم الكتاب قليلة. لكن عندما نتكلم عن خصائص أسلوبية فندرة الظاهرة أحيانا لا تقل أهمية عن شيوعها. وترجع قلة الأشعار إلى طبيعة البناء العقلى للمؤلف. فهو يعتمد على العناصر الآتية فى شرح ما يريده من كتابه:

١ ـ القرآن الكريم.
٢ ـ الحديث النبوى الشريف.
٣ ـ أقوال الفقهاء.
٤ ـ مقدمة ابن خلدون.
٥ ـ الحكاية.
٦ ـ اليونانيات السياسية.
٧ ـ الأمثال والحكم والمأثورات.
٨ ـ الشعر.

إن الشعر ديوان العرب ، كما يورد فى فصل «اكتساب العلوم» من الكتاب الرابع[٥١]، فهو أحد مصادر المعرفة إلا فى السياسة، لأن العرب أمة وحشية لاتعرف أصول علم السياسة وهو أعلى ما وصلت إليه الأمصار المتحضرة[٥١]. وبالتالى فالشعر العربى أقل المصادر لفهم السياسة ونظام الملك والدولة. فكيف يستشهد به المؤلف؟ إنه يحدثنا عن سبل السلامة من الناس فى مسائل :

«المسألة الأولى:

فى ملك اللسان: وملاكه عن خطرين: قاتل كما قيل اللسان كالسبع، إن لم توثقه عدا عليك، وقال:

واحفظ لسانك أيها الإنسان
لا يلدغنك إنه ثعبان
كم فى المقابر من قتيل لسانه
كانت تهاب لقاءه الشجعان

ومفسد كما قيل: لا تفسد لسانك فيفسد عليك شأنك.

وقال:

احفظ لسانك أن تقول فتبتلى
إن البلاء موكل بالمنطق

الخطر الأول: القاتل وأسرعه بذلك أمران، كلام فى الشرع بما يخالفه، وخوض فى السلطان بما يغضبه.

الأمر الأول: الكلام فى الشرع وذلك بإحدى محظورات، أحدها مخالفة السنة اعتقادا أو عملا على وجه قريب أو بعيد.

قلت: أما القريب وخصوصا فى القطعيات فظاهر، والنظريات قد ينتهى بشؤم الانحراف فيها عن نهج الطرق السنية إلى توقع المحظور، وفى الواقع من ذلك ما فيه عبرة. الثانى: دقيق الكلام فى تفسير قرآن أو حديث، وخصوصا إن كان مذهبا لذوى ضلالة.

قلت: وليس هذا لأجل السلامة من الناس فقط، بل ولمفسدة الكلام معهم بما لا يفهمون. والنهى عنه مقرر فى مواضعه. وأقل ما فيه حديث السلامة من القدح فى الديانة، ما أشار إليه ابن الرومى فى قوله:

غموض الأمر حين يذب عنه
يقلل ناظر القول المحق

تَجلُّ عن الدقيق عقول قوم
فيقضى للمُجِلّ من المُدِقّ

الثالث: ذكر أسماء الفلاسفة، فضلا عن الخوض فى شىء من علومهم على ملأ من الناس، أو مع واحد منهم....

الأمر الثانى: الخوض فى السلطان...»[٥٢].

لقد أوردنا هذا النص كاملا لنعرف دور الأشعار فى (البدائع). إن الكاتب يتحدث عن قضية حساسة وخطيرة. إنها ما نطلق عليه اليوم «حرية التعبير» باعتبارها أهم عناصر الحريات العامة وحقوق الإنسان. وهو ينصح بالصمت فى أى شىء قد يخالف الشريعة (وكل شىء نظرى يوقع فى هذا الاحتمال من وجهة نظر الفقهاء والمتدينين المتزمتين والمتعصبين)، أو قد يمس السلطان. إننا نعانى من الأمرين فى هذا العصر الحديث على مستوى العالم الإسلامى كله. وصاحب (البدائع) يعانى أيضا من المشكلة نفسها، ولا يتحمل ضميره النقى أمام الله أن يبحث عن أصول من النص الدينى لتحريم الكلام فى الأمرين، ولذا يبحث عن المثل والحكمة والشعر (فكرة التوسع فى النص الدينى لدى الوسطيين).

وتلك شفرة أخرى؛ إنه يريد أن يقول تلك نصيحة مجرب. لا جدوى من الحديث فى الأمرين سوى الخطر القاتل على حياتك. ولهذا يلجأ للإغراء لنقل تجربته ونصيحته الأبوية، لا الفقهية. إنه يقرأ واقعا طويل المدى لقهر الحريات فى عصور التزمت التى بدأت منذ أكثر من قرنين. ويبدو أنها لا تنوى أن تنتهى فى القريب. فالشعر هنا شفرة واضحة، ولغة يأمل المؤلف أن يفهمها القارئ. إن امتناعه عن تحريم الصمت يكاد يجيب عن أسباب صمته فيما يتعلق بقضية غرناطة الضائعة بين الخلافات الداخلية على كل المستويات ابتداء من الأسرة المالكة وانتهاء بالعامة. كذلك صمته عما يحدث فى باقى البلاد العربية، وإذا ذكر أمرا، فمستترا وراء قناع ابن خلدون، وجمهرة من الأئمة والفقهاء.

ولقد أوردنا فى الصفحات السابقة أبياتا للطرطوشى ولعيسى بن عياهل البيانى، كما فككنا شفرتها[٥٣]. إن أشعار (البدائع) كلها تعليمية داخلة فى مقاصد الكتاب، لكنها مصادر هامشية ذات شفرة واضحة يمكن فكها فى إطار الفهم الكلى للنص. وفوق قيمتها الشفرية والتعليمية المباشرة فهى لغة مغايرة مثل لغة الحكايات تساعد على استمرارية تفكك اللغة وذوبان الموضوعية فى اللاموضوعية أو الذاتية أحيانا.

ولا شك أن للأشعار قيمة ترويحية وفنية زخرفية، مثلها مثل الحكايات، وهى تضفى على الكتاب اكتمالا من وجهة نظر رؤية زخرفية للتلاشى والفناء عند المؤلف. وهى تخرج الشعر من عالمه إلى دنيا التجريد، كما تدخل التجريد عالم الشعر والصورة فى النسق العام لزخرفية المنهج وانحلال الكتاب وتركبه منحلا من جديد فى دورات تشبه دورات نشوء الدول وفنائها.

٦ -

الأمثال

نورد هذا النص أثناء حديثه عن الغضب:

«... والآفة الثانية: استيلاء الشيطان به وتلاعبه بصاحبه كما يلعب الصبى بالكرة، فقد روى أن إبليس ظهر لراهب فقال له: أى أخلاق بنى آدم أعز عندك؟ قال: الحدة، لأن العبد إذا كان حديدا، قلبناه كما يقلب الصبيان الكرة.

المسألة السادسة: قال ابن رضوان: قرأت فى الطب الروحانى (للفيلسوف محمد بن أبى بكر الرازى ت٣١١هـ) أن الغضب إنما جعل فى الحيوان، ليكون له به انتقام من المؤذى له. وهذا العارض إذا أفرط، وجاوز حده، حتى يفقد معه العقل فربما كانت مضرته فى الغاضب أكثر منها فى المغضوب عليه، ولذلك ينبغى للعاقل أن يكثر من ذكر من أدته أحوال غضبه إلى عواقب مكروهة، ليتصورها فى حال غضبه، فإن كثيرا ممن يغضب ربما لكز ولطم ونطح فجلب بذلك الألم على نفسه أكثر مما نال به المغضوب عليه. فقد رأيت رجلا لكز رجلا على فكه، فكسر أصابعه، حتى عالجها أشهرا، ولم ينل الملكوز.. أذى..، ورأيت من استشاط وصاح، فنفث الدم مكانه وأدى به ذلك إلى السل، وكان سبب موته، وبلغنا أخبار أناس قتلوا أهاليهم وأولادهم ومن يعز عليهم فى وقت غيظهم، وبعد ذلك طالت ندامتهم.. وقد ذكر جالينوس أن والدته كانت تضع فمها على القفل لتعضه إذا عسر عليها فتحه، ولعمرى أنه ليس بين من فقد الفكر والروية فى حال غضبه، وبين المجنون كبير فرق.

قال: فإن الإنسان إذا أكثر من هذه الأمثال فى حال سلامته كان أحرى أن يتصورها فى حال غضبه، وينبغى أن يعلم أن الذى كان منهم مثل هذه الأفعال القبيحة فى وقت غضبهم، إنما أوتوا من فقد عقولهم إذ ذاك فيأخذ نفسه بأن لا يكون منه فعل إلا بعد الفكر والروية.....

المسألة التاسعة: من الكلمات الحكيمة فى هذا الخلق:

- الغضب يصدى القلب حتى لا يرى صاحبه حسنا فيفعله، ولا قبيحا فيجتنبه.
- أسرع الناس جوابا من لا يغضب.
- الغضب عدو والعقل صديق.
- من أطاع الغضب حرم السلامة.
- إذا جاء الغضب تسلط العطب.
- أول الغضب جنون، و آخره ندم.
- الغضب مفتاح كل شر.
- رأس الحمق وقائده الغضب.
- .... إلخ»(٥٤).

إن التمثيل بوقائع(٥٥) وأمثال مهمة تتدخل فى اختيار المؤلف لنصوصه، ويدخل فى هذا النطاق التشبيهات، ونص ابن رضوان يكشف عن شفرة جديدة للأمثال والتمثيل (بل للحكايات والأشعار)، وهى ممارسة الطب الروحانى. إن صاحب البدائع فى عناوينه الذرية الصغرى يستخدم عبارات نفسية تحريضية أو تخويفية. وهكذا ندرك ابتعاده عن عقلانية ابن خلدون، فابن خلدون مغامر محارب فى مجال السياسة والمعرفة بل الوظيفة، أما ابن الأزرق، فهو منكسر مهزوم يستخدم اللين والحض والإغراء والتخويف فى خطة ـ تشبه رسالة أخيرة حزينة من غرناطة ـ لوعظ المسلمين تجنبا لتكرار مصير الأندلس. لا يقول ذلك صراحة، لكن الأمثال تشير إلى طب روحانى، فى مجتمع يسوده الجهل والتعصب على مستوى العامة والفقهاء، كما يسوده التآمر والطغيان والتمرد والخلاف على مستوى الحكام والسادة والقادة والجند.

وفكرة الطب الروحانى، تكاد تسرى فى الكتاب فى استحياء حتى لا تكاد تبين، فهو فى أقوال ينقلها عن الغزالى حول البخل: «قال الغزالى: علاج البخل... قال: ومن الأدوية النافعة...»(٥٦) وأيضا حول النصيحة «لقبول

النصيحة، وهو فائدتها جرعة مرة»[٥٧]. وقوله: «من استولت عليه رذيلة الخلق صعب علاجه»[٥٨]. هذه عينات عشوائية، لكن الإفراط فى الأمثال فى الكتاب يؤكد عمد الكاتب إلى هذا الأسلوب أكثر من معجم الصحة والمرض. فقط هذا المعجم له دلالته بجانب الأمثال.

والأمثال لها لغتها الإيقاعية، والتمثيل له لغة سردية، والحكمة لها استقلاليتها، والتشبيه تمثيل يحل المجاز والمشابهة محل السرد، والتخيل محل الواقع. فأمّ جالينوس تعض القفل واقع يخيل الغضب، وتشبيه تلاعب الشيطان بالغاضب تلاعب الصبية بالكرة تخيل يصور واقعا؛ هو الغاضب ولا إراديته فى حالة الغضب. ومهما تعددت اللغات بين وحدات الأمثال (أمثال شعبية/ تمثيل/ حكمة/ تشبيه)، فهى أدوات إقناعية سيكولوجية، وهى أيضا تفتيت وتشتيت للبناء اللغوى على مستوى التركيب والدلالة، ومستوى آخر من مستويات زخرفية المنهج والبناء، وهى فى النهاية نكوص عن عالم ابن خلدون المستقبلى نحو الخبرات الماضية، ونكوص - أيضا - عن مخاطبة العقل (الذى ربما كان فى غيبة تامة فى عصر صاحب «البدائع») إلى مخاطبة العاطفة، والغريزة الخطابية فى الإنسان. وبهذا يمكن أن نضيف الأمثال إلى باقى الشفرات التى تجعل المحتوى الظاهر للكتاب طافيا فوق دلالات سيكولوجية ومنهجية أعمق حتى لا ترى إلا فى ظل ما طرحنا من اقتراح القيمة الدلالية لأسلوب الكاتب.

٧ - السياق

إذا حاولنا أن نمسك بالسياق الظاهر فإنه يفلت منا إفلاتا أمام الإسراف فى انبثاق العناوين تلو العناوين فى سلسلة من الانفجارات الذرية. ونحاول الآن أن نورد العناوين الكبرى مرتبة حسب ورودها فى الكتاب:

١ - فى تقرير ما يوطئ للنظر فى الملك عقلا.

٢ - فى تمهيد أصول من الكلام فيه.

٣ - فى حقيقة الملك والخلافة وسائر أنواع الرياسات، وسبب وجود ذلك.

٤ - فى أركان الملك وقواعد مبناه ضرورة وكمالا.

٥ - فيما يطالب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعده.

٦ - فى عوائق الملك وعوارضه.

٧ - الخاتمة، سياسة المعيشة وسياسة الناس ومسكة الختام.

وهذه العناوين ذات بناء معمارى متصاعد منطقيا:

- ضرورة الملك عقلا وشرعا.
- ثم ماهيته وسبب وجوده.
- أركانه.
- بناء هذه الأركان.
- عوائق البناء.
- سياسة المعيشة الاقتصادية والاجتماعية لجمهور المحكومين من قبل السلطان[٥٩].

ويقابل هذا السياق سياق مقدمة ابن خلدون:

١ - العمران البشرى على الجملة وأصنافه وقسطه من الأرض.

٢ - فى العمران البدوى، وذكر القبائل والأمم الوحشية.

٣ - فى الدول والخلافة والملك وذكر المراتب السلطانية.

٤ ـ فى العمران الحضرى والبلدان والأمصار.

٥ ـ فى الصنائع والمعاش والكسب ووجوهه.

٦ ـ فى العلوم واكتسابها

ستة عناصر عند ابن الأزرق توازى ستة عناصر عند ابن خلدون؛ فنحن أمام محاكاة هيكلية رقمية. ويعتمد ابن خلدون نظاما منهجيا يبدأ بفرض نظرى، ويبرهن عليه نظريا باستنتاج نتيجة تحليل الواقع الفعلى، ثم يبرهن عليه عمليا بوقائع تاريخية. إن مقدمة ابن خلدون ليست مقدمة نظرية لتاريخه فحسب؛ إنها التاريخ الباطنى، الذى عزله ابن خلدون عن التاريخ السياسى الظاهرى[٦٠].

ولعل هذا أول خطأ وقع فيه ابن الأزرق. إن ابن خلدون أول من اكتسب الوعى بالتاريخ، فمقدمته تاريخ بالمفهوم الحديث للتاريخ باعتباره حضارة، أى تفسير للأحداث، وليس بسرد لها. أما ابن الأزرق فهو يسمى كتابه (بدائع السلك فى طبائع الملك) ويرى إمكان تسميته بـ «تحرير السياسة»، أى أنه يحاكى ابن خلدون أيضا بوضع علم جديد هو علم السياسة، ولهذا رأى عدم استغناء الخاصة والسوقة عن هذا العلم[٦١]. فهل حقا وضع هذا العلم؟ باختصار، لم يفعل! فهل ـ إذن ـ هو مؤرخ؟ لا أظن! إنه مستنير، وفقيه بروح فنان تشكيلى تجريدى إسلامى، وبدلا من تمجيد الخلود مجد الفناء باعتباره عتبة الخلود. كيف كان ذلك؟

إن محاكاة ابن الأزرق لابن خلدون فى بدائعه، تختلف منذ البداية عن النموذج المحاكى من حيث المضمون، فابن خلدون ابتعد عن الأسماء البلاغية الطنانة فسمى كتابه (كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، فى أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر). اسم موضوعى يكشف عن مفهوم دقيق للتاريخ ومحتواه، فالعبر هنا هى الدروس الناجمة عن تفسير التاريخ. أما ابن الأزرق فقد أسمى كتابه اسما بلاغيا مسجوعا كعادة الأدباء لا العلماء.

كما أن نظرية ابن خلدون تعتبر أن علاقة الحياة البدوية بالحضرية هى علاقة المرحلة السفلى بالمرحلة المتقدمة من تطور المجتمع. إنه يؤمن باطراد التقدم والحضارة رغم دورية تشكل الدول[٦٢]. أما نظرية ابن الأزرق، فهو يرى اطراد النقص والتأخر بناء على تفسير متشائم لمجموعة من الأحاديث النبوية المنتقاة للبحث عن حل غيبى يقوم على النبوءة لأزمة كبرى يعيشها عصره الذى شهد نهاية ملحمة الأندلس الفاجعة.

إن الإمساك بسياق البدائع يرتبط بالإمساك بمحتواه، وهذا لن يتأتى إلا بمعرفة دلالة أسلوبه بعامة بجانب دلالته الظاهرة ثم نظريته فى حركة التاريخ. إن الملك يتجه دائما للتناقص والخراب (سنة الله فى الذين خلوا من قبل) بسبب حمل الناس على نهج النظر العقلى فى جلب مصالح الدنيا، ودرء مفاسدها فحسب، لإهمال العناية بالدين، واستضاءته فيما اقتصر عليه بغير نور الله[٦٣].

ويبدأ هذا التناقص والخراب مبكرا فى عصر على، عندما يلاحظ عبيدة السلمانى الأمر فيسأل على بن أبى طالب رضى الله عنه:

«يا أمير المؤمنين! ما بال أبى بكر وعمر أطاع الناس لهما، والدنيا عليهما أضيق من شبر، واتسعت عليهما، ووليت أنت وعثمان فلم يكونوا لكما، فصارت عليكما الدنيا أضيق من شبر، فقال: لأن رعية أبى بكر وعمر كانوا مثلى ومثل عثمان، ورعيتى اليوم مثلك وشبهك»[٦٤].

ثم الحديث يؤذن بقهر الحكام للمحكومين: «إن هذا الأمر بدأ نبوة ورحمة وخلافة ثم يكون ملكا عضوضا، ثم يكون عتوا وجبرية»[٦٥] وينتهى العتو بالفناء مثلما سحق التتر دولة بنى العباس[٦٦].

ثم يتحدث عن انجار السلطان باعتباره من أشراط الساعة، فما يحدث مؤذن بفناء العالم[٦٧]. وأخيرا يصل إلى ذروة هذه الفكرة وجماعها فى حديث القرون وتفسيره شديد التشاؤم. فهو يتحدث عن الكتب ويوصى «بتحرى كتب المتقدمين من أهل العلم المراد تحصيله، فإنهم أقعد به من المتأخرين. وأصل ذلك التجربة المشاهدة فى أى علم كان، فالمتأخر لا يبلغ من الرسوخ فيه ما بلغه المتقدم. والخبر الدال على ذلك. فمنه «خير القرون قرنى» (الحديث)، وهو يشير أن كل قرن مع ما بعده كذلك. ثم ذكر من الأخبار ما يقتضى الإعلام بنقص الدين والدنيا، وأعظم ذلك العلم، فهو - إذن - فى نقص بلا شك - إن ابن الأزرق يردد أقوال أبى إسحق الشاطبى، ثم يؤكدها بقوله: قد سبقه لهذا المعنى غير واحد من الشيوخ، فقد حكى أبو الحسن الشارى فى تاريخه عن بعض شيوخه، أنه كان يبالغ فى الوصية بالاعتماد على كتب المتقدمين حتى إنه كان لا يقتنى كتابا من كتب المتأخرين[٦٨]. ونعود لسيرة الطرطوشى التى أشرنا إليها عند حديثنا عن فساد العالم ونقصان الدنيا والدين؛ إنه العزاء وراحة الاستسلام. إن معنى ما سبق أن العالم يسير إلى الوراء وأن التاريخ يشهد انقراضا فى الوجود على مستوى الدين والدنيا.

إن هذه النظرة المتشائمة غلّبت فكرة الدمار والخراب وفناء العالم على أى فكرة أخرى فى طول الكتاب وعرضه. وحتى لا نظلم ابن الأزرق، فإن النظرة المتشائمة نابعة من واقع نشوء الدول وانهيارها فى المغرب والأندلس، وهى فكرة خلدونية، فقد دعى أحد المعلقين المقدمة، عن جدارة، باسم «علم سوابق الانهيار»[٦٩] إن سياق البدائع يوازى سياق المقدمة، ويكاد يكون ظلاً له، لكنه ظل ميتافيزيقى مثالى صرف، بينما أصله مادى مثالى. فالكتاب الأول لابن خلدون (المقدمة)، هو «فى طبيعة العمران فى الخليقة، وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والعلوم والصنائع ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب». إذا ما نظرنا إلى المقدمة سلسلة نصية، فإن هذا التعداد لأغراض العمران المتسلسلة يطابق الانسياب النصى الفعلى، ولعل من المعقول أيضا النظر إليها باعتبارها سلسلة متدرجة للأغراض الذاتية للعمران، حيث القرب النسبى من ابتداء العمران، بكل ما لكلمة ابتداء من معنى يترافق مع القرب النسبى من المبدأ الميتافيزيقى الذى تنشأ وفقاً له الأعراض - وجوهرها، أى العمران[٧٠].

«إن المفردات التى يقدم بها ابن خلدون خصائص موضوع علمه الجديد هى مفردات ميتافيزيقية قطعا. إذ إن للعمران شأنه شأن كل شىء آخر طبيعة خاصة به، وبأعراضه وأحواله. والحديث عن الطبيعة فى عصر ابن خلدون بمثل صورة معقدة لأنه، من جهة، حديث عن طبائع الأشياء، وليس عن الطبيعة بمعناها العام، وطبائع الأشياء تحمل عددا متنوعا من المعانى. إذ إن لكل كيان خاص طبيعته الخاصة المتأصلة فيه، أى طبيعة ماهية لها خصائص جوهرية أكثر مما لها (كما نفهم بالمعنى العصرى) طبيعة وظيفية. إنها طبيعة بالمعنى الفلسفى ما قبل الكلاسيكى والكلاسيكى، تتيح للأشياء أن تحدث للجسم «بصورة طبيعية» - تماما كسقوط الجسم الذى يحدث لأنه «من طبيعة الجسم أن يسقط». وطبيعة بهذا المعنى هى أرضية التغيرات التى يمر بها الجسم، لكنها ليست الأرضية السلبية التى تخضع ببساطة للتغير، بل هى عضوية فعالة، هى استعداد يحقق ذاته من خلال التغير»[٧١].

إن الوحدات الثلاث التى تتكون منها المقدمة ـ وحسب الترتيب النصّى باعتبارها أغراضا ذاتية للعمران ـ هى: أحوال العمران وأعراضه (بداوة/ حضارة)، والعصبية وأنماط التغلب، والدول والملك الناتجة وما يعرض فى خلالها من الفعاليات الفكرية والسببية، ذات طبيعة بذاتها تتوق للتحقق(٧٢). فابن خلدون يذكر أن البداوة لا تسبق الحضارة وحسب، بل إنها تتقدمها، وإن الحضارة والدولة تربط الواحدة بالأخرى علاقة تبادلية باعتبار أن كلا منهما مادة وصورة، فأسبقية البداوة على المدن ليست فقط أسبقية تسلسلية تتعلق بالسبق النصى والزمنى وحسب، بل هى أيضا أسبقية مفاهيمية؛ نوع من الافتراض القبلى المنطقى الذى تثيره (المقدمة). فالحالة الثانية لا يمكن أن تحدث بدون الأولى(٧٣).

والواقع أن الحضارة، ومن ثم انحسارها الحتمى، هما إلى حد كبير نتيجة للبداوة. فهذه تتضمن تلك، بمعنى أنها تنتهى بها تماما، وبالأسلوب نفسه الذى تقتضيه طبيعتها. حيث إن الحركة الطبيعية التى تقوم بها البداوة وتنقل بها إلى الدولة وسيطا، ثم ينشأ عن هذا الوسيط حضارة، إنما هى الحركة التى تقوم بها بداية نحو نهاية حتمية حسب وجهة النظر الغائية لمصير الحضارة (النابعة من المفهوم القديم لكلمة طبيعة). إن ميتافيزيقا الانهيار هى التى تعين حركة الحضارة وتدفعها إلى مصيرها المحتوم، إنما هى الميتافيزيقا التى تتخذ فيها الطبيعة شكلا يماثل كثيرا شكل العملية المنطقية، حيث تتضمن البداية النهاية تماما، وتحتوى العلة المعلول.

ونتيجة هذا التسلسل، فإن كل مجموعة نصية ضمن المقدمة هى نسخة طبق الأصل عن الدورة النصية الكلية، بداية، مقدمة، سبب، تفضى كلها إلى غاية، خلاصة ونتيجة. وفيما يبدو أن ابن الأزرق فهم ذلك فوسع من دائرة التسلسل الجزئى والكلى فى «علم سوابق الهدم»، فهو لا يعنيه انتصار البداوة أو انهيار الحضارة فى كثير أو قليل. لقد انتقل من هذا المستوى إلى مستوى كونى. فهو يقدم بعض الاجتهادات التى يضيفها لمقدمة ابن خلدون لكى يصل إلى نتيجة حديث القرون السابق الإشارة إليه مثل:

«إن الملك إذا ذهب عن بعض الشعوب من أمة فلابد من عوده إلى شعب آخر منها، مادامت لهم العصبية، وإشرافهم بذلك على الهرم الطبيعى للدول، على ما يأتى بيان ذلك كله إن شاء الله، فيكون حينئذ عصبية المكبوحين منهم عن المشاركة فى ذلك موفورة، وسورة غلبهم من الكاسر محفوظة فتسمو آمالهم إلى الملك الذى كانوا ممنوعين منه بالقوة الغالبة من جنس عصبيتهم، وترتفع المنازعة لما عرف من غلبهم فيستولون على الأمر، وتصير إليهم الأنزال كذلك، مترددة فيهم إلى تلاشى عصبيتهم بفناء سائر عشائرهم، سنة الله فى الحياة الدنيا «والآخرة عند ربك للمتقين»(٧٤).

إن هذا الاجتهاد ينطبق على الأندلس، إنهم ينقرضون لأن الله إذا أذن بانقراض الملك حمل (أصحابه) على ارتكاب المذمومات، وانتحال الرذائل، فتفقد الفضائل السياسية منهم جملة، ولاتزال فى نقص إلى أن تخرج منهم لسواهم، ليكون نعيا عليهم فى سلبه وذهابه «وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا»(٧٥)، إن هذه العبارة ترد تحت عنوان ذرى «بيان عكس». إن ما يحدث للمسلمين عامة وفى الأندلس خاصة هو النهاية التى كانت متضمنة فى البداية. فالسلطان والدين توأمان، وقد تخلوا عن أحدهما (الدين)، فضاع عنهم الثانى (السلطان)(٧٦).

وهذا ما أشرنا إليه من أن صاحب (البدائع) لا يعنيه أن تتغلب عصبية على أخرى أو تنهار حضارة أو

أخرى داخل دولة الإسلام أو خارجها، ما كان هما لابن خلدون، إنما هو مشكلته من تلاشى عصبية الإسلام بفناء سائر عشائرهم فى «بيان عكس» حيث تتغلب عصبية دين آخر، فتقيد الملة واللغة لتمحو الإسلام وأهله ولغته(٧٧). إنها أشراط الساعة ونهاية العالم الوشيكة. لقد صار «علم سوابق انهيار الحضارة» عند ابن خلدون ـ بحس دينى وسطى ومتشائم ـ «علم سوابق انهيار الكون (الدين والدنيا) عند ابن الأزرق، فصار الوضع الزخرفى لمقدمة ابن خلدون داخل كتابه الضخم فى التاريخ، وضعا زخرفيا لوحدات هذه المقدمة نفسها عند ابن الأزرق، فهى لم تعد مقدمة لتاريخ وإنما صارت خاتمة لكل تاريخ.

وفى ختام هذه المقالة لا يمكن تجاهل بقايا من الأمل عند صاحب (البدائع)، ولكنه أمل يهتز، فهو يشير إلى تآكل الدول من أطرافها مع بقائها فى مركزها قوية ويضرب مثلا بالدولة الرومية، وينهى هذا المثل بلازمته الإيقاعية «قلت» ثم يقول:

«قد أذن تعالى فى ذلك ـ أى حدوث الضرر والقضاء على مركز الدولة الرومية ـ على يد ملك بنى عثمان من الترك فى أواسط هذه المائة التاسعة، فلله الحمد عليه كثيرا»(٧٨).

وهذا الحمد الكثير يعنى آمالا تجددت للإسلام قد تؤخر عملية الانهيار الكونى. وقد فرح الأندلسيون فرحا شديدا، وشد أزرهم هذا النصر الكبير للإسلام(٧٩)، لكن لم يمض أقل من نصف قرن حتى كان سقوط غرناطة أعظم نصرا للروم من سقوط القسطنطينية على يد محمد الفاتح. إن ابن الأزرق سيخف تشاؤمه الكونى، لكن مُحق أمله القومى، وكانت غرناطة مقابل القسطنطينية أفدح ثمنا(٨٠)، أما الأمل الآخر، فهو تنبؤ ابن عربى المتصوف الكبير، ومعه كثيرون، بقدوم خاتم الأولياء الذى يقوم بفتح الأندلس ويصل إلى رومة فيفتحها ويفتح القسطنطينية، ويسير إلى الشرق فيفتحه، ويصير له ملك الأرض فيتقوى الإسلام، ويظهر دين الحنفية(٨١)، لكن التأمل الطوباوى ليس إلا حلما، فقد مضى أكثر من قرنين ونصف على وفاة ابن عربى، فيهتز الأمل ويتململ ابن الأزرق يائسا، قائلا:

«لقد تضاعفت تباشير المشايخ بقرب وقته، وازدلاف زمانه، منذ انقضت إلى الآن إلى غير هذا من الأوقات تنقضى ولا أثر لشىء من ذلك، وإذ ذاك يرجعون إلى تجديد رأى آخر منتحل من أمور لا تقوم على ساق، بهذا انفضت أعمار الآخر منهم والأول»(٨٢).

وبين الأمل المهتز والتشاؤم والإيمان، تتفتت وحدات زخرفية من وحدة أكبر، وهذه من أخرى أكبر مرة بهدوء الأمل ومرة أخرى بعجلة التشاؤم بقرب النهاية، ومرة ثالثة تنفتح أبواب الغيب وتنتشر من يد أبى إسحق الشاطبى مفاتيحه لتضيف لزخرف اللوحة(٨٣).

وهكذا ينشغل ابن الأزرق بتوجيه تسلسل سياقه الموازى لسياق ابن خلدون نحو الغيب بمجاوزة تفسير الظاهرة من داخلها عند سلفه المادى (بمفهوم مثالى كلاسيكى) إلى تفسير يعتمد على الأخلاق والفقه من ناحية، وعلى علم الكتاب الأزلى من ناحية أخرى، فكل ما يحدث مقدر ومخلوق فى كتاب الغيب، إن كل نقطة فى الحاضرتحقيق لوجود عدمى غائب تتحقق به نبوءة حديث القرون، وبدأ الإسلام غريباً وبعودغريباً. إن طبيعة الملك عند ابن خلدون تحتوى على قدرها فى داخلها، بينما طبيعته هنا تتوقف على مدى انصياع الملك للدين وعلى ماقدره الديان ، فإذا أراد إهلاك قرية أمر مترفيها ففسقوا فيها . إن الأمر غيب فى غيب: المترفون مأمورن من مصرِّف الأقدار لتحقيق نهاية الدين والدنيا المحتومة بعكس المترفين عند ابن خلدون فهم يخضعون لطبيعة الترف: الدعة والسكون ، افتقاد القدرات القتالية وانحلال

العصبية، فتسقط دولتهم أمام قوة البداوة العسكرية نتيجة خشونة عيشهم واحتفاظهم بعصبيتهم. لكن هناك حقيقة مستمرة وهى أن الحضارة قد تتعرض لخسائر أمام هجمة البدو لكنها تضرب بجذورها وتنمو وترتقى كما يكرر ابن خلدون ضارباً مثلاً بمصر والأندلس من بلاد العـرب، أى أن سـقـوط الدولة لايعنى سـقـوط الحضارة. أما صاحب(البدائع) فهو ينظر لدولة الإسلام وأمته، وسقوطها سقوط للعالم أو للدنيا وشرط من أشراط الساعة التى تقترب، فيبحث عن النبوءة وعن عناصر تحققها فى الواقع. إن سياق ابن الأزرق يفتش فى الواقع عن الماضى الأزلى (الغـيب)، وابن خلدون يفـتش فى الواقع ليكتشف قوانين طبيعته، ليقف على مستقبله ويستخرج هذا المستقبل من ظلام الطبيعة إلى نور الوجود، لكن الطبيعة عنده نباتية طبية أشبه بطبيعة بيولوجية، فتصير قوانينها ميكانيكية دورية أزلية[٨٤]. ومع ذلك فقد فتح فتحا مبينا فى عالم العلوم الإنسانية، فقد أخرجها من سيطرة اللاهوت، واكتشف طبيعتها البيولوجية (وهى جزء من طبيعتها التاريخية) ممهدا لمزيد من التقدم نحو طبيعتها الإنسانية، أما صاحب (البدائع) فقد حاول إعادتها إلى مستواها اللاهوتى من جديد فسقطت مقدمة ابن خلدون من يد العرب بفقدان الأمل والإرادة، كما سقطت غرناطة للسبب نفسه، وغرقنا فى التفسيرات الأخلاقية والغيبية للتاريخ حتى اليوم، ووقعنا فى رؤية متشائمة يتم التعبير عنها بعناصر الأسلوب فى كتاب (البدائع):

١ ـ زخرفية لوحدات تتفتت لتغرق فى الألوان الغائمة للغيب.

٢ ـ تبعية تجعلنا نبحث عن مصادر لمعرفتنا وإنتاجنا، ونقوم بالتلفيق بين المصادر المختلفة بوهم التوفيق لإدخال هذه المصادر تحت سطوة زخرفية الرؤيا (وليس الرؤية) للعالم.

٣ ـ تفتت اللغة، وباعتبار اللغة مخزنا للثقافة، فإن تفتتها يعنى تفتت الثقافة، فتصير ثقافة أرابيسكية خالية من الأصالة والإبداع ولكنها تقوم على زخرفية التراكم (مرقعة متصوف)، تبرق بها الألوان لكن وحداتها تشير إلى ماضينا وماضى غيرنا من ثياب جديدة براقة، أخذنا شظايا رثة منها لتشكل المرقعة. إن معيار الثقافة الزخرفية هو الكمية والتلفيق بين النظائر، فتثبت الكيفية وتتكرس زخرفيتها داخل «الحكاية الإطار».

٤ ـ لا واقعية الواقع، فهو ظل وخيال وبالتالى فهو يتخثر فى شكل الحكاية والشعر والمثل ليتبخر من جديد. وهذا يفسر عجز هذه الأمة عن مسرحة حياتها ودرمجتها فى شكلين أدبيين هما المسرح والرواية استوردناهما لنزرعهما داخل اللوحة الزخرفية لواقعنا دون أن يتجذرا حتى الآن لأننا لازلنا نعيش عصر الحكاية الشعبية وعمقها الملحمى والأسطورى وعصر الأشعار التعليمية والأمثال التى تفتقد القوانين العامة لصالح مئات القواعد المتناقضة التى هى ليست إلا خبرات القدماء.

٥ ـ ولذا فلازال السياق العام للعمل الفنى يصب مواجد غنوصية لأحزان ذات تعانى من وجود زخرفى غنوصى يشدها للموت والعالم الآخر على الدوام، فكل من عليها فان، وهو فان قبل أن يفنى، وأمله الوحيد أن يحقق المكتوب الأزلى بإحياء الماضى دون جدوى. فهناك حتى اليوم من يحلم بإعادة غرناطة تاركا القدس تسقط لتنطلق عقيرته فى أشعار الرثاء وبكاء الأطلال، والعيش بين رجاء عودة الماضى ويقين فناء العالم طبقا للتفسير المتشائم لحديث القرون.

إن سياق ابن الأزرق الذى لم يشر إلى قضية غرناطة قط فى كتابه، هو جماع أسلوب يلح من تحت النص على ذكرها وبكائها، بذكر سقوط الدين والدنيا الحتمى، فغرناطة كانت له ـ باعتباره مواطنا غرناطيا ـ

هى كل الدين والدنيـا. ولازلنا مـثله نعـيش مـشكلتنا الفردية باعتبارها مشكلة العالم بأسره. إن الأسلوب فى الكتاب قيمة جمالية تقول ما عجز الكاتب المؤلف عن قـوله، أى أن الأسلوب أشبـه بالعـالم السـرى للكاتب، والكشف عنه يؤدى إلى رؤية سلوك الذات العـربيـة منذ سقـوط غرناطة، وحتى اليـوم - فى زعـمى - وذلك من خلال سلوك ابن الأزرق الجمـالى (أسلوبه) فى مؤلفه العلمى (بدائع السلك فى طبائع الملك).

المصادر والمراجع :

١ ـ ابن خلدون، **المقدمة**، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، دون تاريخ.

٢ ـ أميريكو كاسترو، **حضارة الإسلام فى إسبانيا** (ترجمة سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.

٣ ـ أبو عبدالله بن الأزرق، **بدائع السلك فى طبائع الملك** (تحقيق: د. على سامى النشار). منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

٤ ـ سفيتلانا باتسيينا، **العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون** (ترجمة : رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس ١٩٧٩م.

٥ ـ شكيب أرسلان، **خلاصة تاريخ الأندلس**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣م.

٦ ـ عزيز العظمة، **ابن خلدون وتاريخيته** (ترجمة : عبدالكريم ناصف) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

٧ ـ على الوردى، **منطق ابن خلدون فى ضوء حضارته وشخصيته**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس ١٩٧٧.

٨ ـ نصر حامد رزق، **الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسطية**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.

٩ ـ محمد عبدالله عنان، **نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين**، الخانجى، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٠ ـ محمود عبدالمولى، **ابن خلدون وعلوم المجتمع**، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٦م.

١١ ـ المقرى التلمسانى:

ـ **نفح الطيب** (حققه إحسان عباس)، صادر، بيروت.

ـ **أزهار الرياض** (حققه السقا وآخرون)، القاهرة، ١٩٤٢.

الهوامش:

(١) أبو عبدالله بن الأزرق، **بدائع السلك فى طبائع الملك**، (تحقيق: د. على سامى النشار)، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٧ جـ١، المقدمة ص١٠ ـ ١١ وانظر استشهاده بابن خلدون ص٦٣ من الجزء نفسه، بجانب تغلغل الفكرة نفسها فى مختلف فصول الكتاب فى داخل كل موضوعاته يغنى عن مزيد من التمثيل.

(٢) انظر على سبيل المثال **البدائع** جـ١/ ص١١٧ ـ ١١٩.

(٣) **البدائع** جـ٢/ ص٢٦١ ـ ٢٦٢.

(٤) **البدائع** جـ١ ص٣٤ ـ ٣٥.

(٥) راجع **البدائع** جـ٢ ص٧٠ وتلميحه لكارثة غرناطة من حديثه عن أحد ملوك قشتالة الذى كاد يستولى على غرناطة فى عصر السلطان أبوالحجاج بن إسماعيل بن فرج لولا أن تداركها الله بهلاك هذا الملك القشتالى.

(٦) نفسه، ص٣١، وهو يعود لتكرار خطورة استتار الأخبار، ص٣٨.

(٧) نفسه، ص٧٠.

(٨) تتواتر العناوين الوعظية مثل: توجيه، موعظة، دلالة، دلالة عكس، تنبيه، تنبيه على مفسدة، أثر عناية، فوائد مركبة، رعاية حكمة. ريد تخويف. يمكن مراجعة أمثلة لهذه الكلمات حسب ترتيبها فى **البدائع** جـ٢ ص ٢٧٧/ ٣٠١، ٣٠٢، ٢٧٨، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٩، ٣٠٦، ٣٠١، ٢٩٦، ٢٧٤، ٢٧١، ٣١٦.

(٩) **البدائع** جـ ص٦٧.

(١٠) د. نصر حامد رزق، **الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسطية**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢ ص٥، أيضا راجع ص١١٠.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه، ص٩٠.

(١٣) المقرى، **نفح الطيب**، (حققه إحسان عباس)، دار صادر بيروت، جـ٢، ص٨٥ ـ ٩٠.

(١٤) **البدائع** جـ٢ ص٤٥٨ ـ ٥٠٠.

(١٥) **نفح الطيب** جـ٢ ص٣٧ ـ ٣٩.

(١٦) ابن خلدون، **المقدمة**، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، (بدون تاريخ) ص٤٠.

(١٧) هذا البحث ص١١.
(١٨) **نفح الطيب** جـ٢ ص٥٩٩ ثم: المقرى **أزهار الرياض** (تحقيق السقا وآخرين)، القاهرة، ١٩٤٢، جـ٢ ص٣١٨، ومقدمة **البدائع** ص٢١.
(١٩) نفسه.
(٢٠) د. على الوردى، **منطق ابن خلدون فى ضوء حضارته وشخصيته**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٧، ص١٠٩.
(٢١) نفسه، ص٣٥.
(٢٢) سفيتلانا باتسييفا، **العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون** (ترجمة رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٨ص١٠٩.
(٢٣) نفسه، ص١٣٣.
(٢٤) نفسه، راجع فصل المراحل التاريخية لدراسة **المقدمة** ص٨٩ - ١٥٥.
(٢٥) مقدمة ابن خلدون ص٩.
(٢٦) محمود عبدالمولى، **ابن خلدون وعلوم المجتمع**، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦، راجع فصل «منهجيته العلمية فى التاريخ» ص٧٣ - ٩٠.
(٢٧) **العمران البشرى** ص٧٥ - ٨٨.
(٢٨) **منطق ابن خلدون** ص٢٥٣ - ٢٥٧.
(٢٩) **البدائع** جـ١ ص٧١ - ٧٥.
(٣٠) نفسه، ص٧٥ - ٧٦.
(٣١) نفسه، ص٧٦ - ٨٦.
(٣٢) نفسه، ص٩٠ - ٩٣.
(٣٣) نفسه، ص٩٠.
(٣٤) **العمران البشرى** ص٧٨ - ٨٣.
(٣٥) **البدائع** جـ١، خطبة الكتاب ص٣٤ - ٣٥.
(٣٦) نفسه، جـ٢ ص٩.
(٣٧) نفسه، ص٩ - ١٤.
(٣٨) نفسه، ص١٥ - ١٧.
(٣٩) نفسه، ١٧ - ٢٤.
(٤٠) **البدائع** جـ٢ ص٢٥ - ٣١.
(٤١) أميريكو كاسترو، **حضارة الإسلام فى إسبانيا** (ترجمة: سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.

(٤٢) راجع هذا البحث ص٥، و**البدائع** جـ٢ ص٣٠ - ٣١.
(٤٣) **البدائع** جـ٢ ص١٨٣ - ١٩٧.
(٤٤) نفسه، ص٣٦٦ - ٣٧٠.
(٤٥) **البدائع** جـ١ ص٣٨٥.
(٤٦) نفسه، ص٣٧٢ - ٣٧٦.
(٤٧) نفسه، ص٣٨٧ - ٣٨٨.
(٤٨) نفسه، ص٤٠٦ - ٤٠٧.
(٤٩) نفسه، ص٤١١ - ٤١٧.
(٥٠) نفسه، ص٤٧٩ - ٤٨٠.
(٥١) **البدائع** جـ٢ ص٣٦٧.
(٥١) **البدائع** جـ١ ص٦١ - ٦٣.
(٥٢) **البدائع** جـ٢ ص٤٥٦ - ٤٥٧.
(٥٣) هذا البحث ص ١٧ - ١٨.
(٥٤) **البدائع** جـ١ ص٤٦٢ - ٤٦٤، راجع بعض الأمثال حول الأناة ص٤٧٩.
(٥٥) أحيانا يرد التمثيل بأشكال متعددة ولا يحمل هذا العنوان، ونضرب مثلا بوروده تحت عنوان آخر: «نوادر»، راجع البدائع ص٢٧٣ - ٢٧٤.
(٥٦) نفسه، ص٤٤٨.
(٥٧) نفسه، ص٣٢٧.
(٥٨) نفسه، ص٣٥٣.
(٥٩) **البدائع**، خطبة الكتاب.
(٦٠) **العمران البشرى** ١٧٢ - ١٧٣.

(٦١) **البدائع**، خطبة الكتاب.

(٦٢) **العمران البشرى**، راجع ٨٩ ـ ١٥٥ آراء العرب والمستشرقين فى نظرية ابن خلدون، **ثم ابن خلدون وعلوم الاجتماع**، ص٦٠ ـ ٧٢ نظريات ابن خلدون الاقتصادية.

(٦٣) **البدائع** ، جـ١ ص٧١.

(٦٤) نفسه، ص٨٠ ـ ٨١.

(٦٥) نفسه، ص٩٦.

(٦٦) نفسه، ص١١٢.

(٦٧) نفسه، ص٢١٠.

(٦٨) **البدائع**، جـ٢ ص٣٥٧ ـ ٣٥٨.

(٦٩) عزيز العظمة، **ابن خلدون وتاريخيته** (ترجمة: عبدالكريم ناصف)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٧، ط٢ ص٧٧.

(٧٠) **ابن خلدون وتاريخيته** ،ص٧٧.

(٧١) نفسه، ص٧٧ ـ ٨٠.

(٧٢) نفسه، ص٨٠ ـ ٨١.

(٧٣) نفسه، ص٨٣.

(٧٤) **البدائع** ، جـ١ ص١٢٥.

(٧٥) نفسه، ص١٢٦.

(٧٦) نفسه، ص١٠٦.

(٧٧) نفسه، ص١٢٤، يشير إلى كونية هذا الحدث: «.... **حتى إذا وقع فى «العالم» ـ وليس فى دولة أو عصبية أو مكان محدد ـ تبديل كبير من تحويل ملة أو ذهاب عمران، فحينئذ يخرج عن ذلك الجيل** إلى الجيل الذى كان بإذن الله بقيامه بهذا التبديل» ويضرب مثلا بما **وقع لمصر على الأمم**، وعنوانه «بيان عكس»، ثم اجتهاده المشار إليه يفسر الأمر على ما عرضناه».

(٧٨) نفسه ص١٢١.

(٧٩) شكيب أرسلان، **خلاصة تاريخ الأندلس**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣، ص١٢٢.

(٨٠) محمد عبدالله عنان، **نهاية الأندلس**، الخانجى القاهرة، ١٩٦٦ ص١٦٨.

(٨١) **البدائع**، ص١٤٢.

(٨٢) نفسه.

(٨٣) نفسه، ص١٥٤ ـ ١٥٥.

(٨٤) يمكن مراجعة تشابه مفهوم الطبيعة البيولوجية هذا مع المفهوم النباتى والطبى فى، «**ابن خلدون وتاريخيته**، ص٧٨ ـ ٨٠ ثم ص٨٩.

نظرة أخرى للتراث العربى «الموسوعى» :

الفولكلور

فى (نهاية الأرب) للنويرى

م. ب. ميشيل

التقديم(*) :

قدم الأستاذ ميشيل هذا البحث عن كتاب (نهاية الأربْ فى فنون الأدب) لشهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويرى المتوفى عام ٧٣٢ هجرية (١٣٣٢ ميلادية) إلى المؤتمر الدولى للجغرافيا المنعقد بالقاهرة فى أبريل ١٩٢٥ بالتعاون بين الجمعية الجغرافية المصرية والمعهد الفرنسى للآثار المصرية. وبرغم مرور هذا الوقت على إعداد البحث وتقديمه ثم ترجمته، فإن إضافته لعلم الفولكلور فى الوطن العربى تظل جديدة، مادمنا لم نبدأ بعد جهدا فعالا فى هذا المجال من البحث فى تراثنا المدون باعتباره مصدراً من مصادر المعرفة بواقعنا الحالى من خلال تنوع المادة الفولكلورية، رغم الإشارات الأكاديمية التى قد تتوفر عن هذه الزاوية هنا وهنالك. وها هو باحث فرنسى رصين ينتبه منذ وقت مبكر لما تتضمنه الموسوعات العربية القديمة من فنون التراث الشعبى، ويقوم بقراءة مختلفة ومركزة لهذا التراث تفتح لنا بابا قد لا يغلقه الباحثون الشبان إذا ما توفروا على جهد يصل ما انقطع بهذا التراث المدون بوصفه أحد مصادر التراث الشفوى من جهة أو لما يسجله من تراث شفوى رائج فى عصره من جهة أخرى، وتقوم غلالة من التقديس الساذج أو المقصود أحيانا بسد الطريق إليه أو الحيلولة بينه وبين القراءة الموضوعية له.

(*) تقديم وترجمة: حلمى شعراوى

وجهنى الأستاذ الراحل رشدى صالح لترجمة هذا النص عن الفرنسية عام ١٩٦٠، وذلك لما يقدمه منهجه من جديد فى مباحث علم الفولكلور بالوطن العربى. وراجع لى الترجمة المثقف الفنان المرحوم وحيد النقاش، وأدت شواغلى مع الدراسات الأفريقية والعمل الأفريقى بمصر إلى هجرى للموضوع كله منذ ذلك الحين، فتاه بين أوراقى، برغم ما بذلت فيه من جهد الرجوع إلى نصوص النويرى، ودراسة ظروف الحياة الثقافية بمصر فى عصر تأليفه مما أوجزته فى تقديم الدراسة. وهأنذا أعود إليه، والأمل الآن أن يواصل جيل جديد من علماء الفولكلور العرب جهدا جديدا بألا ينقطع (ح.ش) .

يكفى هدفا أن نتعرف من هذه الأعمال الموسوعية التراثية العربية مدى ثراء الحياة الثقافية فى قطر عربى أو آخر، بما ذخرت به من أعمال تعكس الحياة الفكرية أو الشعبية وتتيح لنا بدورها معرفة بآليات الثبات والتغير فى حياتنا الآن أو غدا.

والعمل الذى نقدمه هنا يعبر عن هذه الحياة وتراثها فى عصر حل فيه الدمار بالحضارة العربية عند أطرافها المشرقية بالغزو التترى لبغداد على مدى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى (الرابع عشر الميلادى). وبينما دمرت المكتبات هناك وهجرها الفقهاء، كانت الحياة تزدهر فى مواقع أخرى من هذا الوطن تعوض ما اندثر أو تقيل ما تعثر، فكانت الفترة الأيوبية ثم المملوكية فى مصر فى الفترة نفسها؛ أى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادى علامة هذا الاستمرار حتى كان الاكتساح التركى، ثم الاحتواء الرأسمالى الأوروبى للوطن العربى كله صادما إلى حد الاغتيال، وشاملا إلى حد الانقطاع، برغم الإرهاصات المغاربية (ابن خلدون) التى اكتسحتها بدورها الموجات الأخرى من الجنوب الغربى الأوروبى.

فى عصر المقاومة الأول للغزوة التترية يبرز دور الأدب الموسوعى العربى يحفظ فيه من وصل إلى مصر من علماء المشرق الثروة الإبداعية السابقة عليه، وتتغذى به دواوين الإنشاء فى العصر الأيوبى والمملوكى الذى يشهد بعض ازدهار الدولة العربية الإسلامية من مصر بصلاتها التجارية الواسعة وثراء طبقتها الحاكمة نتيجة هذا الاتصال. وينعكس هذا الثراء مباشرة على ما نشأ من دور للحكمة ودواوين للكتابة ومدارس للفقه ومجالس للمناظرة ومكتبات تعج بالمخطوطات. فى هذا الجو ينشئ صلاح الدين الأيوبى وحده خمس مدارس مذهبية كبيرة للشافعية والمالكية والحنفية. كما يبنى الكامل دار الحديث الكاملية، حتى لقد أحصى المقريزى بالقاهرة من آثار الأيوبيين خمسا وعشرين مدرسة كان بإحداها (الفاضلية) مكتبة ضمت مائة ألف مجلد. وتبارى حكام ذلك الزمان فى تشجيع حركة التأليف والتجميع، حتى لقد اشترك بعضهم فى التأليف بنفسه، على نحو ما فعل عيسى بن الكامل الأيوبى فى دفاعه عن الحنفية، أو كلف آخر بالكتابة له مباشرة، مثلما فعل الملك العادل مع فخر الدين الرازى. وسارع بعض الكتاب إلى تدوين الموسوعات يجمع فيها ما تناثر من فكر العصر وعلمه وتراثه الرسمى والشعبى ضمن ظروف استدعاء الفئات الحاكمة لهذه الحاجة لتعليم أبنائهم فنون الحكم وجودة التعبير والإنشاء.

من هنا، كانت قيمة عمل النويرى الموسوعى، ومثله كان عمل القلقشندى على نحو ما سيفصله باحثنا الفرنسى هنا، بل إنه ليضاف لهؤلاء صاحب (مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار) شهاب الدين بن فضل الله العمرى وغيرهم ممن سيرد ذكرهم. ويذكر مؤلفنا هنا عددا من الملاحظات تدفعنا للتأمل كثيرا فى القيمة متعددة الوجوه لهذا النتاج العربى الموسوعى، كالقول بامتداد أثر التراث العربى القديم إلى التراث الشفوى والمدون فى عصر الموسوعات العربية، أو تأكيد طابع الحكى والخلط أحيانا بين الحكى الأسطورى - حول بسط الأرض مثلا - وتسجيل نتائج البحث الجغرافى حول الموضوع فى هذه الفترة. ويبدو أن الباحث هنا قد استغرقته الأجزاء الأولى من كتاب النويرى حول «الفن الأول» عن «السماء والآثار العلوية والأرض والمعالم السفلية»، لكنى ما إن مضيت فى القراءة بمثل هذا المنهج فى «الفن الثانى»، عن «الإنسان وما يتعلق به» حتى اكتشفت فى أقسامه الخمسة حديثا شيقا حقا عن الإنسان وتنقلاته وطبائعه، وعن أمثال العرب وأخبار الكهنة وأوابد العرب والزجر والفأل والطيرة والفراسة والكنايات والتعريض والأحاجى والألغاز والمديح والهجو والمجون، والتطبيب الشعبى، ووصف آلات الطرب... إلى آخر هذه الثروة الفولكلورية التى يفتح هذا البحث الباب إليها.

وكان النويرى يدرك طبيعة ما يفعل ويذكره فى مقدمة كتابه بما يلفت إليه النظر تلقائيا. إنه يذكر مثلا (صفحة ٢٥ من المجلد الأول - طبعة ١٩٢٣) طبيعة منهجه فيقول:

«وطوقته بقلائد من مقولي، ورصعته بفرائد من منقولي... وما أوردت فيه إلا ما غلب على ظني أن النفوس تميل إليه، وأن الخواطر تشتمل عليه، ولو علمت أن فيه خطأ لقبضت بنانى وغضضت طرفى.. ولكنى تبعت فيه آثار الفضلاء قبلى وسلكت منهجهم فوصلت بحبالهم حبلى».

إلى أن يقول:

«ورغبت فى صناعة الآداب وتعلقت بأهدابها، وانتظمت فى سلك أربابها، ورأيت غرضى لا يتم بتلقيها من أفواه الفضلاء شفاها، فامتطيت جواد المطالعة وركضت فى ميدان المراجعة».

إن هذا النص فى مقدمة الكتاب كفيل وحده أن يقنعنا مباشرة أننا أمام عمل جامع للفولكلور ولثقافة العصر الشعبية بالمعيار الموضوعى الذى نعرفه، لكن الخطأ يصدر طول الوقت عن اعتباره مصدرا للتأريخ بما لم يفد التاريخ ولا التراث الشعبى معا. أما الخطأ الآخر فهو اعتباره تراثا دينيا أو مصدرا للمعرفة الدينية أو ذات الطابع الدينى؛ وهو أمر لا يوفره السياق ولا حديث الرجل نفسه عن منهجه، كما قرأنا.

أريد أخيرا أن أشير للقارئ أننى نقلت نصوص النويرى التى أشار إليها المؤلف عن «الفن الأول» من الكتاب مباشرة فى طبعته التى بدأت عام ١٩٢٣ وانتهت بالجزء الثامن عشر عام ١٩٥٥ بدار الكتب المصرية، علما بأن ثمة طبعات أخرى حديثة وشاملة للأجزاء الواحد والثلاثين صدرت فى مصر وبيروت، يمكن أن يرجع إليها القارئ.

* * *

المقــال :

اتخذ العلم عند العرب منذ زمن بعيد طابعا وصفيا موسوعيا، وقد ساهمت الظروف التى خلقته والبيئة التى ازدهر فيها وتطور فى إعطائه هذا الطابع، وكانت أول موضوعات النشاط العلمى عند العرب هى ذلك الدين الجديد الذى ظهر بينهم. ولا يجهل أحد أى دور كبير لعبه التراث فى هذا الدين، وفى النظام التشريعى الذى صدر عنه؛ مما جعل جمع وتصنيف أحاديث النبى وأعماله جميعا هو وصحابته بعد تحقيقها أمرا ضروريا. وقد خلقت هذه الضرورة علما جديدا له منهجه الخاصة هو علم الحديث الذى ترجع أقدم المؤلفات فيه أو مجاميعه إلى القرن الأول الهجرى، ثم حاز أكبر شهرة له فى القرن الثالث. وقد انتشر الإسلام بسرعة؛ ففى أقل من قرن امتد سلطانه من الأطلنطى إلى المحيط الهندى، ولم تكن الأغلبية العظمى من أتباعه تتكلم بعد باللغة التى نزل بها الكتاب المقدس والتى استخدمها النبى فى مواعظه وأحكامه المتنوعة، ومن هنا كان من الضرورى لفهم توجيهاته الجديدة أن يتعلموا هذه اللغة بسرعة حتى يستطيعوا تفسير النصوص التى كانت تعتمد دائما على فهم العقائد فهما تاما، أو ليجدوا أنسب الحلول لصعوبات الشريعة. ونحن مدينون لهذه الضرورة أيضا بنشأة فقه اللغة وعلم المعاجم التى تكون مؤلفاتهما الجزء الأكبر من أشهر المؤلفات فى العلوم العربية.

ولم يكن الإسلام من حيث هو دين قد انتشر وحده بهذه السرعة، وإنما كان هناك أيضا إمبراطورية فرضت سلطانها على أعدائها الذين خضعوا لها. ومن الطبيعى أن يبحث سادة الإمبراطورية الجديدة عما يثبت أقدامهم فى حكم الشعوب التى يحكمونها، كما أصبحوا فى حاجة إلى إدارة أكثر تعقيدا. وقد خلقت هذه الضرورة علما وصفيا آخر هو علم الجغرافيا وهو العلم الذى يهمنا هنا بوجه خاص، إذ منحنا مؤلفات أمثال «أبو الفدا» و«الياقوت» و«الإدريسى» التى جاوز ما جاء بها حدود النظرة النفعية التى شكلت موضوعها الرئيسى.

وهذا الميل إلى الوصف والتجميع هو الذى جعل من الطبيعى أن يعمل بعض المؤلفين على جمع معارف

عصرهم فى مؤلفات جامعة أو ما يضم على الأقل المعارف التى تهم طائفة معينة من القراء، وأدى هذا بالتالى إلى نشأة علم المصنفات الذى أصبح بعد ذلك أحد الفروع الرئيسية للنشاط العلمى حين أصبحت عملية التجميع فى مرحلة التدهور ذات أسبقية شيئا فشيئا على أعمال البحث الشخصى.

ومن الظلم الاستخفاف بهذه المؤلفات التى يحق للكثير منها أن يحمل اسم الموسوعة، مادامت الوثائق الأخرى أقل قيمة من ذلك. ومن الصعب أن نقدم قائمة ـ لا تأتى ناقصة ـ بمجمل هذه المؤلفات الموسوعية المتعددة والممتدة على طول العصر الإسلامى. وقد أورد «بروكلمان» فى كتابه (تاريخ الأدب العربى) الكثير منها، وخصص فصلا عن الموسوعة أورد فيه الكثير، كما جاء عن بعضها الآخر فى فصول أخرى من مؤلفه، خاصة بالنسبة لـ (صبح الأعشى) الذى سنتحدث عنه فيما بعد، ويمكن الرجوع فى هذا الصدد أيضا إلى كتاب أحمد باشا زكى (موسوعات العلوم العربية) ١٨٨٩.

وإذا لم يجد القارئ فى هذه الموسوعات أفكارا جديدة تعبر عن تقدم الفكر الإنسانى، فإنها ستكون على الأقل انعكاسا للأفكار الجارية فى أوساط المتعلمين فى هذا العصر، وهو ما له فى الواقع قيمته المحددة. أما من وجهة النظر المادية، فسوف نجد فيها إيضاحا للنظم الإدارية والعسكرية والتجارية، وهى معلومات يبحث عنها المرء عبثا عند المؤرخين فلا يجدها فى معظم الأحيان. وباختصار، تعتبر هذه الكتب مرآة مخلصة للحضارة فى العصر الذى كتبت فيه، بما لا يمكن حصره من نصوص تضمنتها نقلا عن الأعمال الأصلية التى افتقدناها على مر الأيام. كما تمثل هذه الكتب أهمية خاصة لعالم الفولكلور؛ لأن العصر الذى كتبت فيه لم يكن يعرف بعد مقاييس العلوم التجريبية، فكان اهتمام كل من كتاب الموسوعات منصبا على تقديم كل ما قرأه أو وصل إليه فى الموضوع الذى يعالجه من خبرة العلماء الثقاة، وكذلك الخرافات والحكايات الأسطورية. ونستطيع أن نضيف كذلك أن لبعض هؤلاء الكتاب أنفسهم ميلا ملحوظا نحو الخرافات والحكايات الأسطورية. ويمكن أن نطبق عليهم قول الأستاذ «كارادى ڤو» عن علماء وصف الأرض:

«إنهم لاهوتيون وفلاسفة وطبيعيون، كما كانوا على وجه الخصوص رواة أساطير. وكتبهم هى مجموعات متنوعة من «العجائب» المثيرة للفضول، ولذلك يمكن الاعتقاد أن القيمة العلمية فى هذه الكتب ضئيلة للغاية، وإن كانت ليست كذلك دائما، لكن ثراءها بالخرافات والأساطير يجعلها تستحق الدراسة» [كارادى ڤو: مفكرو الإسلام جـ٢ ص٣٣].

والسبب الآخر الذى يرجع إليه إهمال هذه المؤلفات، حتى من قبل المستعربين أنفسهم، يكمن فى صعوبة الحصول عليها. فإزاء التحولات العديدة التى وقعت فى بلاد الإسلام اندثرت هذه الكتب عقب عصر ازدهار الخلفاء والسلاطين العظام الذين أسسوا المكتبات الفنية إرضاء لأنفسهم وتسهيلا على العلماء فى عصرهم. ولكن هذه المكتبات تعرضت كنوزها للتخريب والنهب، وأصبحت القاعدة العامة هى أن المؤلفات ذات القيمة لم تختف تماما وإنما تفرقت فى أنحاء شتى، وإذا أمكن نسبيا لأحد المتخصصين أن يعثر على كتاب يحتوى جزءا أو جزءين، فإن عليه ليجمع الموسوعة المكونة من عشرات الأجزاء أن يبحث فى أنحاء العالم عن بقيتها.

وكان على مصر، وهى من أولى بلاد اللغة العربية التى سلكت طريق النهضة الأدبية والعلمية، أن تسرع فى أعمال التجميع. وقد أدركت الحكومة المصرية أهمية

هذه الأعـمـال، فـأصـدرت دار الكتب المصرية عـمـلين موسـوعيين فى طبـعـة تناسب مـا بـهـمـا من آثار العلم العربى[١].

وأول هذه الإصدارات هو (صبح الأعشى فى كتابة الإنشا)[٢]، ومؤلفه مصرى من القرن الثامن الهجرى هو الشيخ أبو العباس أحمد القلقشندى الذى اشتق اسمه من مسقط رأسه قرية قلقشندة بمديرية القليوبية ومات عام ٨٢١هـ (١٤١٨م).

ويدل اسم الكتاب على أنه كتب ليكون مرشدا لكبار الموظفين العـاملين فى مشـورة السلطان بحيث يسهل عليهم جمع المسائل التى تهم الدولة، كـمـا أن الكتاب غنى جدا بالتـعـاليم الخاصة بالتـاريخ والإدارة واقتصاديات الدولة فى البلاد جميعا التى لها علاقة مع مصر. ولن ندخل فى التفاصيل بعد الدراسة الممتازة التى قام بها المرحوم على بك بهجت عن الرجل ومؤلفه، وذلك فى خطابه أمام المؤتمر الثانى عشر للمستشرقين الذى عقد فى روما عام ١٨٩٩[٣]، كما كتب الشيخ محمد عبدالرسول ترجمة جيدة لحياته فى مطلع المجلد الرابع عشر من الطبعة التى أشرف على إخراجها.

أما العمل الثانى، فهو موسوعة «النويرى» المسماة (نهاية الأرب فى فنون الأدب)، ومؤلفه مصرى كذلك، ويسبق القلقشندى بقرن تقريبا؛ ذلك هو شهاب الدين أحـمـد بن عـبـدالوهاب النويرى، المولود فى نويرة، وهى قرية بالقرب من بنى سويف. وهناك أوجه شبه كثيرة بين حيـاة هذين العـالمين؛ فكلاهـمـا قـد عـاش فى العـصـر المملوكى الذى لم يستطع المؤرخون المحدثون أن يقدروا قيمته الحقيقية، إذ إنه كان بالنسبة إلى مصر عصر القوة العسكرية والرخاء المادى والازدهار الفنى والأدبى الذى تدين له بأجمل لحظاتها. وكل منهـمـا درس الشريعة، واكـتـسب صـفـة الفـقـيـه وعـمـل فى الإدارة. ولم يبلغ «النويرى» قـمـة الهـرم الطبقى مـثـل القلقشندى؛ ومع ذلك، فـقـد حـصـل على رعـاية السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون، ووصل إلى مركز ناظر الجيش - وهو نوع من الوظائف يشبه وظيفة القـائد العام للجيش - ومات فى هذه الوظيفة فى طرابلس بسوريا عام، ٧٣٢هـ (١٣٣٢م) فى سن الخـمـسين تقـريبـا. ولم تمنعه هذه الوظائف من تكريس جزء كبير من وقته للعلم، كـمـا وهب جزءا من موهبته للنسخ، وهى مهـمـة كانت تجد تقديرا كبيرا، فنسخ صحيح البخارى ثمانى مرات، وكان يتقاضى عن كل نسخة ألف درهم، ونسخ بالمثل كتابه (نهاية الأرب) أربع أو خمس مرات، وهو المؤلف الوحيد الذى نعرفه له. وقد أخذ عنه كثير من المستعربين وخاصة دى ساكى De Sacy فى كتابه عن تاريخ الدروز، والأب كـوسـان Caussin فى كتابه (تاريخ صقلية) و G. Weil فى كتابه (تاريخ الخلفاء العباسيين فى مصر)[٤]، ولكنه لم يعرف إلا مجزأ، فليس هناك مكتبة واحدة تمتلك منه نسخة كاملة. وحتى «بروكلمان» فى مؤلفه الذى يتسم بالدقة عن تاريخ الأدب العربى يعترف بأنه لا يعلم عدد الأجزاء التى يتضـمـنهـا الكتـاب. ويعـود الفـضـل إلى صديقى العـلامـة أحـمـد باشـا زكى - الذى يعـرفـه المستعربون جيدا - فى القيام بتجميعه. ففى كتيب[٥] نشر حوالى عام ١٩١٠، ذكر أحمد باشا زكى قصة الجهود العديدة الممتدة التى قام بها فى مختلف المكتبات بأوروبا والقـسـطنطينية قبل أن يجمع النص فى صورته الكـامـلة عـن طـريق مخطـوطات مكتـبـات أيـا صـوفيا و Top Capau والفـاتيكان و«ليد»، فـبـفـضـل الصـور الفـوتوغرافيـة التى حـصـل عليـهـا زكى باشا، وبمعاونة حكومـتـه، تمت طبـعـة دار الكتب المصرية التى تحدثنا عنها.

لقـد سـمى النويرى كـتـابه (نهـاية الأرب فى فنون الأدب)؛ التى ترجمناها «أقصى ما يمكن أن يتمناه المرء فى فروع المعرفة المختلفة». ولو كان مباحا لى أن استعمل ترجمة حرة لاخترت هذا العنوان: «ما يمكن أن يحقق جميع المآرب فى مختلف فروع الدراسات الإنسانية»[٦].

وهو، كما يدل عليه عنوانه، موسوعة تضم كل المعارف، قسمها المؤلف إلى خمسة فروع سماها «الفنون»، وكل «فن» فى خمسة أقسام، وكل قسم إلى عدد معين من الأبواب. وهذه الفروع فى النهاية متنافرة جدا فى طولها.

والفن الأول موضوعه السماء والأرض والظواهر الطبيعية، ويضم كل المجلد الأول من طبعة دار الكتب.

ويضم الفن الثانى موضوع الإنسان من الناحيتين المادية والمعنوية، ويمتد من المجلد الثانى إلى الثامن.

ويخصص الفن الثالث لمملكة الحيوان (المجلد التاسع).

والفن الرابع عن مملكة النبات مع ملحق عن الدواء (المجلد العاشر).

وأخيرا، الفن الخامس مخصص للتاريخ الذى يتتبعه منذ بداية العالم حتى يصل إلى السنوات السابقة على وفاته مباشرة. وهو أطول الفنون، ويشتمل على ٢١ مجلدا (من ١١ إلى ٣١ فى طبعة القاهرة)، وذلك دون أن نأخذ فى الاعتبار أن بعض المواد التى تدخل من وجهة نظرنا فى مجال التاريخ قد عالجها المؤلف فى فنون أخرى، مثلما هو الحال فى وصفه للآثار القديمة فى الفن الأول، أو استعراضه لتنظيم السلطنة بما يشكل القسم الأخير من الفن الثانى[٧].

قد تجاوز حدود هذه الدراسة كثيرا إذا دخلنا فى فحص هذه الفنون المختلفة وقيمتها الطيبة والمصادر التى أخذ عنها المؤلف، ولكننا سنقتصر هنا على تحديد المكانة التى يحتلها «الفولكلور» فى هذا العمل، وهى مكانة كبيرة.

وقد كان «النويرى» أحد أولئك الكتاب الذين يتوفر لديهم نزوع طبيعى نحو الحكى والقص ورواية الأقاصيص الممتعة، ففى الفنون الأربعة الأولى، وفى الجزء المخصص لتاريخ ما قبل الإسلام من الفن الخامس، تلعب الأسطورة والحكاية العجيبة دورا مهما، وهو يخصص لها فصولا بأكملها، مثل الفصل المكتوب عن الأنهار والينابيع العجيبة الذى يجد القارئ نصه هنا (عن مجلد ١ جـ١ ص٢٧٤).

والقاعدة العامة أن المؤلف كان يتناول القصص الشعبية وتحقيقات العلماء على أنها مجموعة من المصادر على درجة واحدة من القيمة، دون أن يسعى إلى التقريب بينها أو حتى إلى التخفيف من التناقضات الصارخة الموجودة بينها؛ فنراه فى وصفه للأرض، مثلا، يلخص النتائج التى توصل إليها علماء عصره فيتحدث عن شكلها الكروى، ويروى بالتفصيل وسيلة قياس الدورات التى شرع فى القيام بها بناء على أمر الخليفة المأمون، ولا يمنعه هذا من أن يقول بعد ذلك بقليل إن الله بسط الأرض من تحت الكعبة كما يبسط الإنسان السجاد، وإنه ثبتها عن طريق الجبال (جـ١ ص٩٨، خلق السماء والأرض).

وأحيانا تقترب الحكاية العجيبة من الثوابت العلمية حتى يتساءل المرء عما إذا كانت قد كتبت من أجل تسلية القارئ وتثقيفه معا، مثلما فى الفصل الخاص بالجبال، حيث نجد أشد القصص بعدا عن الواقع، يتبعها مباشرة آراء ابن «حوقل» و«قدامة»، وهما من كبار الجغرافيين العرب (نص الجبال).

وفى كل مرة، يسند الحكاية العجيبة إلى شخصية كبيرة، وعلى الأخص إلى الرسول أو أحد الصحابة، وهو لا يتردد فى الوقت نفسه فى تدعيم كلامه بنص من القرآن محملا النص أكثر مما يحتمل. فالقرآن يقول مثلا «حتى إذا تواترت بالحجاب»، والمفسرون متفقون على أن المقصود بالحجاب هو الليل، وهو التفسير السليم، ولكن مؤلفنا يقول إن هذا الحجاب ليس إلا الظل الذى يحدثه جبل «قاف» الخرافى الذى يبلغ من الارتفاع أنه يلامس السماء تقريبا (نص الجبال). ومع ذلك، ففى مثل هذه

الحالات نجده يضيف تحفظا مثل «وهذا ما يفسر به أحيانا»، أو تحفظا آخر من هذا النوع. وتدل هذه التحفظات مجتمعة على أن المؤلف كان يضع فى اعتباره الصيغة الأسطورية لحكايته، وهو يبدو كذلك حين يشير إلى النبى أو أحد الصحابة. والميل إلى إسناد الأساطير القريبة لشخصيات مشهورة، وخاصة للرسول وصحابته، ميل عام وقوى عند العرب الذين كان لهم عند ظهور الإسلام تاريخ قديم، وحصيلة كبيرة من الأساطير التى تناقلها الشعراء جيلا بعد جيل مع إثرائها وتجميلها. والشعب الذى يميل إلى الشعر والحكايات الغريبة، على هذا النحو، لا يمكن أن يتنازل عن هذه التركة حتى لو اعتنق دينا جديدا، ولذا فقد احتفظ بها بعد أن خلع عليها اسم النبى وصحابته.

والمستعربون الذين شغلوا أنفسهم بدراسة الحديث، كشفوا عن العناصر الشعبية التى يتضمنها، ويكفى هنا أن نذكر الدراسة القيمة التى قام بها «جولدتسيهر» فى المجلد الثانى من كتابه (دراسات إسلامية). ولكن كبار علماء الحديث المسلمين عرفوا ذلك قبلهم بكثير واختبروه بأنفسهم، وردوا عليه بنجاح دائما. وقد جمع أحد كبار هؤلاء وهو البخارى ستمائة ألف حديث منسوبة إلى النبى، ولكنه استبعد منها تسعة أعشارها التى شك فيها، ولم يجز فى كتابه الشهير (الصحيح) إلا العشر، ومع هذا فلم يمنع ذلك الأحاديث الأخرى من الانتشار بين الناس والظهور فى الكتب الأدبية.

وسيقع المرء فى خطأ كبير باعتقاده أن كل حديث ورد على لسان مؤلف يعتبر من وجهة نظره غير قابل للشك؛ فبالنسبة إلى روح ذلك العصر، لم تطرح قضية صحة الأحاديث إطلاقا، وكانت تختفى كلية أمام الفائدة التى كانت تقدمها الحكاية عن طريق طابعها المثير (العجيب) وقيمتها الثقافية.

جزء كبير من الحكايات التى يضمها (نهاية الأرب)، سواء اتخذت هذه الحكايات شكل الحديث أو لم تتخذه، وجد عند المؤرخين الآخرين ممن وصفوا الأرض مثلا، وهى تنتمى إلى تراث عام بالنسبة إلى المؤلفين العرب، ومنها ما هو ذو أصل عربى خالص، ويرجع إلى عصر سابق جدا على الإسلام، كما أن البعض الآخر ذو أصل يونانى، وجزء منه ذو أصل يهودى مثل الأساطير المنسوبة إلى شخصيات توراتية.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح فى هذا الصدد أن معظم القصص التوراتى قد أوردها الرسول فى صورة مغايرة لتلك التى نعرفها نحن بها. وبما أنه بالتالى لم يؤلف هذه القصص من نواحيها جميعا، وأنه لم تكن له أية مصلحة فى تشويهها، فقد تحتم عليه أن يذكرها كما أوردها عن الجماعات اليهودية والمسيحية المنشقة.

وأخيرا، هناك جزء ذو أصل فارسى وهندى أيضا، ومعظم هذه الحكايات الأخيرة (الهندية) قد وصلت إلى العرب عن طريق الفرس. ويستحق هذا التراث أن يدرس دراسة منهجية، ويجب أن تصنف الأساطير بحسب أصولها وتفرعاتها وموضوعاتها. وستحمل مثل هذه الدراسة مفاجآت جميلة لذلك الذى سيشرع فيها. وأنا شخصيا أنتوى أن أقوم بمثل هذه الدراسة عن الحكايات ذات الصلة بالدين اليهودى والمسيحى والإسلامى. وقد اقتصرت فى الوقت الحالى على تقديم مختارات من الأساطير التى تدور حول موضوعات مختلفة جدا لكى تسمح للقارئ بأن يكون لنفسه فكرة عن تنوع وغنى هذه المادة. وقد ترجمت الأساطير المتصلة بخلق السماء والبحر والجبال(٨)، والأساطير المتصلة بأصل مكة الخرافى، وبعض الأساطير الأخرى التى تدور موضوعاتها حول الآثار القديمة لمصر، وأضفت إلى هذه الأساطير نصوصا متنوعة تبدو لى ذات أهمية كبيرة، وهى تلك التى جمع فيها النويرى الأقوال السائرة عن طابع الشعوب المختلفة. وفى هذه الأقوال السائرة المركزة دائما،

التى تجد فيها دوما دقة مذهلة تعكس روح الملاحظة لدى الشعب، يمكن أن نسميها دون مبالغة محاولات إثنولوجية شعبية.

وغالبا ما يدهشنا أن نرى الطابع المميز وقد عُبر عنه هكذا فى لمحات خاطفة عن السكان الحاليين، برغم أنه قد مضى على ذلك قرون عديدة. وآمل لهذا العمل برغم نقصه أن يستطيع إفادة أولئك الذين ليسوا على ألفة مع هذا النوع من الأدب العربى، وأن يوضح لدارسى الفولكلور كيف أن هذا الميدان الذى لم يكتشف بعد ملىء بالوعود.

ملحق ببعض نصوص من (نهاية الأرب):

فى خلق السماء:

(المجلد الأول ص٢٩)

حكى فى سبب خلقها «إن الله تعالى خلق جوهرة وصف من طولها وعرضها عظما ثم نظر إليها نظر هيبة فانماعت وعلاها من شدة الخوف زبد ودخان فخلق الله من الزبد الأرض وفتقها سبعا ومن الدخان السماء وفتقها سبعا ودليله قوله تعالى: ﴿ثم استوى إلى السماء وهى دخان﴾. قال: ولما فتق الله تعالى السموات أوحى فى كل سماء أمرها. واختلف المفسرون فى الأمر، ما هو؟ فقال قوم: خلق فيها جبالا من برد وبحارا. وقال قوم: جعل فى كل سماء كوكبا، قدر عليه الطلوع والأفول والسير والرجوع. وقال قوم: أسكنها ملائكة سخرهم للعالم السفلى، فوكل طائفة بالسحاب وطائفة بالريح، وجعل منهم حفظة لبنى آدم وكاتبين لأعمالهم ومستغفرين لذنوبهم».

فى خلق الأرض

(مجلد ١ ص١٩٠ ـ ١٩١)

قال الله تعالى: ﴿أمن جعل الأرض قرارا وجعل خلالها أنهارا وجعل لها رواسى وجعل بين البحرين حاجزا﴾.

والأرض سبع، كما أن السماوات سبع، والدليل على ذلك قوله عز وجل: ﴿الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن﴾.

واختلف فيها هل هى سبع متطابقات بعضها فوق بعض أو سبع متجاورات؟ فذهب قوم إلى أن الله تعالى خلق سبع سموات متطابقات متعاليات وسبع أرضين متطابقات متسافلات وبين كل أرض وأرض كما بين كل سماء وسماء خمسمائة عام. وفسر بهذا قوله تعالى: ﴿أو لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما﴾ أى كانت سماء وأرضا واحدة ففتقناهما سبعا.

قيل ولكل أرض أهل وسكان مختلفو الصور والهيئات ولكل أرض اسم خاص. وذهب قوم إلى أنها سبع متجاورات متفرقات لا متطابقات فجعلوا الصين أرضا وخراسان أرضا والسند والهند أرضا وفارس والجبال والعراق وجزيرة العرب أرضا والجزيرة والشآم وبلاد أرمينية أرضا ومصر وأفريقية أرضا وجزيرة الأندلس وما جاورها من بلاد الجلالقة والانكبرده وسائر طوائف الروم أرضا.

ويقال: إنها كانت على ماء والماء على صخرة والصخرة على سنام ثور والثور على كمكم والكمكم على ظهر حوت والحوت على الماء والماء على الريح والريح على حجاب ظلمة والظلمة على الثرى وإلى الثرى انقطع علم المخلوقين.

قال الله تعالى: ﴿له ما فى السموات وما فى الأرض وما بينهما وما تحت الثرى﴾.

وزعم آخرون أن تحت الأرض السابعة صخرة وتحت الصخرة الحوت وتحت الحوت الماء وتحت الماء الظلمة وتحت الظلمة الهواء وتحت الهواء الثرى.

وقد تقدم أن الأرض مخلوقة من الزبد.

فى خلق الجبال

(ص٢٠٩ ـ ١١)

قال الله تعالى: ﴿وألقى فى الأرض رواسى أن تميد بكم﴾.

قال المفسرون خلق الله عز وجل الأرض على الماء فمادت وتكفأت كما تتكفأ السفينة فأثبتها بالجبال. ولولا ذلك ما أقرت عليها خلقا.

... وعن ابن عباس أنه قال: «كان العرش على الماء قبل أن يخلق الله السموات والأرض، فبعث الله ريحا فعصفت الماء فأبرز عن حشفة فى موضع البيت فدحا الأرض من تحتها فمادت فأوتدها بالجبال فكان أول جبل وضع فيها جبل أبى قبيس (وهو الجبل المطل على الكعبة) فلذلك سميت مكة أم القرى. وفى كنيته بأبى قبيس قولان: أحدهما أن آدم كناه بذلك حين اقتبس منه النار التى بين أيدى الناس. والثانى: أنه أضيف إلى رجل من جرهم كان يتعبد فيه اسمه أبو قبيس.

.. وقال بعض المفسرين فى قوله تعالى: ﴿ ق والقرآن المجيد﴾ إن (ق) جبل محيط بالعالم من زمردة خضراء وإن جبال الدنيا متفرعة عنه.

وقال قوم: إن السماء مطبقة عليه والشمس تغرب فيه وهو الحجاب الساتر لها عن أعين الناس فى أحد الوجوه المفسر بها قوله تعالى: ﴿حتى توارت بالحجاب﴾.

وقال قوم : إن منه إلى السماء مقدار ميل وإن الذى يرى من خضرة السماء مكتسب من لونه.

وقال ابن حوقل: جميع الجبال الموجودة فى الدنيا متفرعة عن الجبل الخارج من بلاد الصين مشرقا ذاهبا على خط مستقيم إلى بلاد السودان مغربا.

ذكر ما كانت الكعبة عليه فوق الماء

(ص٢٨٧)

«قال أبو الوليد الأزرقى يسند برفعه إلى كعب الأحبار أنه قال: «كانت الكعبة غثاء على الماء قبل أن يخلق الله عز وجل السموات والأرضين بأربعين سنة. ومنها دحيت الأرض».

وعنه برفعه إلى مجاهد أنه قال: «لقد خلق الله عز وجل موضع هذا البيت قبل أن يخلق شيئا من الأرض بألفى سنة وأن قواعده لفى الأرض السابعة السفلى».

عن الأهرام

(ص٣٧٤)

فأما الأهرام التى بأرض مصر فهى كثيرة وأعظمها الهرمان اللذان بالجيزة غربى مصر وقد اختلف فى بانيهما:

فقال قوم: بانيهما سوريد بن سهلوق بن سرناق بناهما قبل الطوفان لرؤيا رآها فقصها على الكهنة فنظروا فيما تدل عليه الكواكب النيرة من أحداث تحدث فى العالم، فأقاموا مراكزها فى وقت المسألة فدلت على أنها نازلة من السماء تحيط بوجه الأرض فأمر حينئذ ببناء البرابى والأهرام وصور فيها صور الكواكب ودرجها ومالها من الأعمال وأسرار الطبائع والنواميس وعمل الصنعة.

ويقال: إن هرمس المثلث بالحكمة (وهو الذى يسميه العبرانيون أخنخ وهو إدريس عليه السلام) استدل من أحوال الكواكب على كون الطوفان، فأمر ببناء الأهرام وإيداعها الأموال وصحائف العلوم وما يخاف عليه الذهاب والدثور.

.... «وبالقرب من الأهرام صنم على صورة إنسان تسميه العامة أبا الهول لعظمه والقبط يزعمون أنه طِلَّسم

للرمل الذى هناك لئلا يغلب على أرض الجيزة».

طبائع الشعوب

(ص٢٨١)

روى أن عـمـر بن الخطاب رضى الله عنه سـأل كعب الأحبار عن طبائع البلاد وأخلاق سكانها فقال: «إن الله تعالى لما خلق الأشياء جعل كل شىء لشىء. فقال العقل أنا لاحق بالشام فقالت الفتنة وأنا معك وقال الخصب أنا لاحق بمصر فقال الذل وأنا معك وقال الشقاء أنا لاحق بالبادية فقالت الصحة وأنا معك».

الهوامش :

(١) كتب هذا المقال عام ١٩٢٥ ولذا لا يشير إلى العديد من إصدارات دار الكتب من الموسوعات بعد ذلك [المترجم].

(٢) الطبعة العربية لدار الكتب المصرية فى ١٤ مجلد ـ القاهرة ١٩١٣ و١٩١٨، وأعيد طبع الجزء الأول عام ١٩٢٠، تحقيق المستشرق جود نردى ديمومبين.

(٣) لخصه المؤلف بالعربية فى مجلة **الموسوعة**، ديسمبر ١٨٩٩.

(٤) انظر كذلك كتاب **الأدب العربى** بـ **C. Haurt** ص٣٣٥، حيث ذكر ما أفاده المستشرقون من هذا العمل.

(٥) **مذكرات عن الطرق السليمة لتحديد نهضة الآداب العربية فى مصر** ـ القاهرة ١٩١٠.

(٦) الواقع أن كلمة «أدب» فى العنوان تعنى بالمعنى الضيق «الأدب» كما نعرفه ولكن بالمعنى الواسع، فكلمة أدب تعنى «إنسانيات»، وكان هذا معناها دائما فى الاستعمال السائر فى عصر النويرى.

(٧) حملت أهمية الجزء التاريخى بعض المستشرقين ـ مثل كاترمير ـ على الخطأ فى اعتبار مؤلف النويرى تأريخا.

(٨) يشير المؤلف إلى ترجماته لنصوص النويرى إلى الفرنسية. وقد رجعنا نحن لأصولها فى النويرى وأوردناها كما هى بالطبع بلغة النويرى نفسه [المترجم].

آفاق نقدية

- دراسة المكان الصحراوى في (فساد الأمكنة)
- (حكاية زهرة): الرواية المضـادة.. التاريخ المضاد.

دراسة المكان الصحراوى

فى (فساد الأمكنة)

صلاح صالح *

تتلخص أهميـــة دراســة المـكان الـروائى فى قـدرتـه على الفـعل الجـوهرى فى مـجـمل البنى والسيرورات التى يتشكل منها العمل الروائى، وفى قدرة المكان ـ الصحراوى خصوصاً ـ على استيعاب معظم القضايا النظرية المتعلقة بالحيز الكبير الذى يحتله «المكان» فى نظرية الرواية، إضافة إلى تأكيد وجود ما يمكن تسميته بـ «الرواية المكانية»، أو على الأقل، وجود «سيرورة مكانية» داخل الرواية تتغلّب على السيرورات الأخرى وتطبعها بطابعها، والخصوبة الكبيرة التى تتمتع بها الدراسة المكانية، والآفاق الجديدة الرحبة التى يمكن أن تفتتحها، أو تنطلق بها، الدراسة المكانية المتأنية أمام الرواية العربية.

وبالنسبة لـ (فساد الأمكنة)[1]، فـقـد انطلق اختيارها من عدد من الاعتبارات يقع فى طليعتها سوية الرواية المتقدمة، وقدرتها على استثارة عدد لافت من القضايا الفكرية والفنية والتقنية المتعلقة بالصحراء والمكان فى آن، ولايغيب عن هذه الاعتبارات قلة الدراسات ـ وربما انعدامها ـ حول رواية نرى أنها على درجة كبيرة من الأهمية والجمال المتدفق خلال الرواية كلها، وخصوصاً فى المستوى المكانى، وهناك أيضاً غناها اللافت بتنوع الشخصيات وثرائها الفكرى والإنسانى، والقضايا الكبرى التى تتناولها فى المستويات الأخرى كافة.

تجرى أحداث الرواية فى جبل «الدرهيب» الواقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية الشرقية، حيث يأتى إليه «نيكولا» وهو مهاجر روسى شبه هارب من التحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى التى شهدتها روسيا، إثر الثورة الاشتراكية فى مطلع القرن. وبعد وصوله إلى مصر بإغراء من صديقه الإيطالى «ماريو»، يتفق مع أحد «الخواجات المصريين» على استثمار منجم «بودرة

* باحث سورى. اللاذقية .

التلك» في جبل الدرهيب، وهناك كانت توافيه ابنته الوحيدة «إيليا الصغرى»، وهي في مقتبل التحول من طفلة إلى مراهقة بالغة، ويزور الملك بدعوة من الخواجة موقع مرفأ الشحن القريب من المنجم، ويقوم مرافقه الخاص باختيار «إيليا الصغرى» لمرافقة الملك في رحلة لصيد الغزلان، وفي الرحلة يغتصبها الملك، وبعد أن تنجب طفلها ثمرة الاغتصاب، يسيطر على نيكولا شعور متعاظم بمسؤوليته عما حدث، فيسرق الطفل ويلقيه طعاماً للضباع، ويختبئ في أحد الأنفاق المهجورة في المنجم، وهو في حالة فظيعة من الانهيار النفسي والجسدي الشاملين، وأثناء بحث ابنته عنه في الأنفاق، ينهار عليها أحد الأنفاق وتبقى هناك مدفونة إلى الأبد، ويبقى نيكولا بعدئذ أسير الدرهيب وصحرائه إلى الأبد.

السيرورة المكانية للرواية:

الدرهيب مكاناً، استحوذ على جميع أبعاد المكان، وأشكال تكثفه، واحتوائه على دلالاته ومحمولاته كافة، فالدرهيب خارج وعر موحش، وباطن عميق يجاوز ألف متر [٢]. والألف رقم كبير لا يقتصر على قصدية التكثير، بإسناده إلى إحدى وحدات قياس الطول (المتر) وإنما ينتسب الألف أيضاً إلى عائلة أخرى، تتضافر مع بعض مسنداتها لإشاعة جو الترهيب الذي يتوج تراكماً يجاوز الألف، وخاصة في الموروث الشعبي، فالدنيا «تؤلّف ولاتؤلّفان» والأفعى «المؤلّفة» هي التي جاوز عمرها الألف، وحراشفها تصير طويلة كالقرون في التصلّب وكالشّعر في الغزارة. وعلى سفح الدرهيب، قرب البئر القديمة، انبثقت الأفاعي وآلاف «الطريشات» من تحت بشرة الجبل [٣]، والنسور المؤلّفة لاتخرج عن المناخ الذي تشيعه لفظة «الألف» حيث تحلق كلما خلف الموت جيفاً، ومعروف أن النسور والأفاعي مضرب للمثل في طول العمر والاكتظاظ بالتجربة، وينفرد النسر بالعمر الطويل والتجربة باعتباره كائناً هوائياً علوياً، قابلاً للتنزيه عن مطلقية البشاعة والشر، وتمكنه حدة بصره من تحميله بكل مايرى بعينيه الراصدتين المطلتين من الأعلى، والأعلى - في الموروث الشعبي وربما في سواه أيضاً - محترم ومهاب، ويصطبغ احترامه بمقادير من القداسة. وتنفرد الأفعى بالاكتظاظ بخبرة الشر، والقدرة على الإيذاء القاتل، باعتبارها كائناً سفلياً يبلغ تسفيله حد انعدام القوائم، والعيش في الجحور، دون أن يغيب عن «شرّانيته» وجوانيّته السامة علاقته بحواء، وحلفه مع الشيطان، لإنزال البشر من «الأعلى» إلى أرض العذاب واللعنة. وبين «المؤلّف» الأعلى (النسر) و«المؤلّف» الأدنى (الأفعى) يعيش الإنسان على كوكب «يؤلف ولايؤلفان»، ويعيش الدرهيب، ولا يصبح مرتبطاً بالموت القتل، قبل أن يصبح «مؤلّفاً» مع مراعاة التدرّج في تجاوز الألف، إنه لم يصبح «مؤلّفاً» دفعة واحدة، فقد حفره أكثر من جيل من المنقبين، ونيكولا وجد طبقتين من الأنفاق، بينهما عدد كبير من الدرجات، قبل أن يحفر طبقته الثالثة، الأكثر إيغالاً في العمق [٤]، مع ملاحظة أن الدرجة هنا، ليست مجرّد قطعة معدنية، تتكرر في السلالم الحديدية الهائلة، إنما هي أيضا فعل بشري، يختزل مقادير كبيرة من الجهد و الخبرة و الزمن.

وباطن الدرهيب لا يقلّ غنى وتنوّعاً عن خارجه. ولا أنسب لنفسي اكتشافاً إذا ربطت بين باطن الدرهيب وباطن الإنسان، فباطن الدرهيب متسع كاتساع باطن الإنسان وغنيٌّ مثله، وعميق مثله، ومتعدد الاتجاهات مثله، ومكتظ بالثنائيات الضدية مثله، وهو مثله أيضاً في لا نهائيته، وازدحامه بالموجودات والمتناقضات كلما ازداد التنقيب عمقاً وسيراً باتجاه اللانهاية أو الموت.

التقابلات الثنائية الضدية تبدأ من الأبعاد الفيزيائية المجرّدة للمكان، وتنتهي إلى التماثل مع جوانية الإنسان، فالباطن يقابله خارج ظاهر، والأنفاق تذهب يميناً ويساراً، والحفر باتجاه العمق جرياً وراء عروق خامة التلك، يقابله حفر باتجاه الأعلى (بئر التهوية)[٥]،

وكلما ازداد الحفر عمقاً ازدادت الحاجة إلى الحفر باتجاه الأعلى، للحصول على مزيد من التهوية. والعثور على الكنز مشروط باحتمالات الخطر، وكلما ازداد الحفر الراكض وراء الكنز، ازداد ركض الخطر. ولابدّ من الإشارة إلى أن التقابلات الضدية ليست ساكنة، كاليمين فى مقابل اليسار، والأعلى مقابل الأسفل، وإنما يكمن قدر كبير من جمالية الرواية فى تحريك الأضداد باتجاهات متعاكسة، وإخضاع هذه الحركة التعاكسية لعلائق الشرطية التى تحتوى شيئاً كبيراً من منطق الحتمية الرياضية، فحركة التنقيب باتجاه الأسفل ـ الكنز مشروطة بحركة التنقيب باتجاه الأعلى ـ الهواء، والحركة باتجاه الكنز ـ الثروة، مشروطة بالحركة باتجاه الخطر ـ الموت.

ومن سبل المقابلة بين الدرهيب والإنسان أيضاً، استغلاق باطنه على خارجه ومواربته أمام يقينية التخمين، فالجبل برغم العثور عليه مجوّفاً، فإن راقاته الأكثر عمقاً مستغلقة على المعرفة الحسية ـ الإدراكية، مقابل قابلية الراقات الأعلى (أنفاق الطبقتين العلويتين) لمثل هذه المعرفة. فبرغم الظلام الحالك، يستطيع نيكولا والشيخ عليّ التجول فيها، وجوسانها، وتعرف موجوداتها وحدودها بواسطة الحواس، وسيلة الإنسان الأولى لتعرف العالم، مستعينين بإضاءة صغيرة تحدثها «مصابيح الكربون» [٦]. بينما الوصول إلى الراقات الأعمق غير ممكن دون إحداث التفجير [٧].

والإنسان بالمقابل مركب مرئى خارجى، منعزل حول مركب باطنى غير مرئى، والداخل لا يرشح بالضرورة عبر الخارج، إنما يستطيع الآخرون أن يستطلعوا قدراً من هذا الداخل باستخدام وسائل الاستضاءة المعرفية فى أشكالها البدئية، كالإبصار المعمق لقسمات الوجه والاستماع للصوت المتلون بمقادير من البواطن، والحدس الخاص بما ينعكس أحياناً، عبر اهتزازات البدن، واختلاجات أعضائه، وقراءة سماتها الحركية، بينما لا يمكن الوصول إلى راقات أعمق دون إحداث شىء من التفجير لكوامن الإنسان، كتعريضه لصدمة عنيفة، نفسية أو اجتماعية، أو تحريك خلاياه العصبية، أو تخديرها بالكحول وما شابه ذلك على سبيل المثال.

القص تقنية لوصف المكان:

إن (فساد الأمكنة) أنموذج، يكاد يكون فذاً، لقدرة المكان على التأثير العالى فى المشاهد، إلى درجة دفعه إلى كتابة عمل روائى، مستوحى جملةً وتفصيلاً من فرادة المكان. وفى تقديم الرواية، يذكر الكاتب، صراحةً، أن زيارته الأولى للمكان حرضته على التفكير فى كتابة الرواية، وأن أثر المكان لاحقه إلى القاهرة، فعاد إليه مرة أخرى مصمماً على إنجاز الرواية. وفى زيارته الثانية استطاع أن يحمل إشعاع المكان فى داخله إلى الأمكنة الأخرى، مهما كانت بعيدة، وظل يحمل هذا الإشعاع، إلى أن أنجز عمله الروائى كاملاً [٨].

ويمكن تلمس مراحل انفعال الكاتب بالمكان فى مراحل انفعال بطل روايته (نيكولا) ـ دون أن يعنى هذا اعتماد المذهب الشائع باعتبار البطل مرآة عاكسة، عكساً كلياً أو جزئياً، لذاتية الروائى، مع ملاحظة أن هذا المذهب لا يضير العمل ولايدعمه. لقد ابتدأ كل شىء بذلك الاندهاش العظيم الذى بلغ حدوداً مصيرية وغرائبية عند نيكولا «ذلك الذى كانت فاجعته فى كثرة اندهاشه» [٩]، وانتقل الاندهاش إلى تأمل بدأ يضمر حباً وارتباطاً (محاولة استيلاد الصحراء كنوزاً عند نيكولا [١٠]، ومحاولة استيلادها عملاً فنياً عند الكاتب) [١١]، ثم حدث الفعل الجذرى للتغيير (نيكولا يثقب جبل السكرى لاستخراج الذهب [١٢]، ويتوغل عميقاً فى باطن الدرهيب وراء خامة التلك [١٣]، والكاتب يزور المنطقة مرة ثانية بقصد مباشرة الكتابة)، ثم يظل نيكولا أسير الدرهيب ـ المكان بعد أن دفن فيه روحه عبر مظهرين:

الأول: غير ملموس (جهده وجهد المجموعة التى عملت معه، وانفعاله بعمله، وإيمانه العميق بضرورة استخراج الكنوز من ظواهر العقم الشامل)[١٤].

والثـانى: مادى ملموس (دفن ابنته فى باطن الدرهيب، بعد أن يكون قد أطعم ابنها للضباع)[١٥].

والكاتب بالمقابل وظف نشاطه الذهنى ـ الروحى لإنجاز عمله الروائى، ويظل أسير مادته الفنية التى حمل إشعاع تحريض خلقها من المكان، كما حمل نيكولا المكان فى داخله، دونما قدرة على الفكاك والهرب: «ما فائدة الرحيل يا نيكولا ما دمت تحمل داخلك معك أينما حللت» [١٦].

وتكون الثمرة عند نيكولا سبيكة من الذهب، اقتسمها الباشا وماريو [١٧]، وأطناناً هائلة من خامة التلك تحولت عبر معامل الخواجة أنطوان إلى مساحيق للأطفال (بودرة) ومواد تجميل[١٨]، وكانت النتيجة عند الكاتب عملاً فنياً يتداوله آلاف القراء، إضافة إلى إحدى الجوائز الأدبية التى تمنحها الدولة.

إن هذا الاستعراض الخاضع لشىء من التفصيل، للعلاقة بين الروائى والمكان، لا يقتصر فقط على دلالة انبثاق فعل القص من تأثيرات المكان السكونية السالبة، التى تموضع فعلها، أحياناً، فى مجرد الإدهاش، وفرض مناخ التأمل الشامل العميق على المندهش، وإنما يؤكد شيئاً أكثر بعداً ودلالة، برغم القرابة الالتصاقية المباشرة بسكونية المكان وإخراجه عن تأثيرات الفعل البشرى ومراميه المختلفة.

لقد انبثق العمل الفنى هنا ـ وهو عمل بشرى بالطبع ـ من عمل بشرى فذ، فى مكان فذ، وفى العلاقة بين فعل منبثق من فعل، يكمن قدر كبير من فنية الرواية، ونصوع نظافتها الفكرية؛ فالمكان ـ أى مكان ـ عاجز موضوعياً عن الفعل الجذرى فى المتعامل معه، إذا بقى مجرد معطى ساكن، وإطار طبيعى ـ مناخى، لابد منه لاحتواء الأحداث التخييلية فى الرواية، بينما يصبح قادراً على الفعل المنتج، حين يتم وضعه بؤرة ممركزة لأفعال البشر الرامية إلى تغييره، أو تطويره، أو استيلاده كما فى (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم و(آن له أن ينصاع) لفارس زرزور، أو تخريبه وتشويهه كما فى (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف.

المكان الفذ (الغريب) البعيد عن تأثيرات البشر، قد يكتفى بالإيحاء، بينما المكان الذى يختزل مقادير كبيرة من الأفعال البشرية لا يكتفى بمجرد الإيحاء، إنه يهز المنفعل معه، ويحرضه على تجاوز اهتزازه السلبى، ولايتركه قبل أن يجد هذا المنفعل صيغة ما، للتكيف مع انفعاله الطافر من المكان، وإذاكان المنفعل فناناً مبدعاً (فعالاً) يستطيع أن يحول طاقته الانفعالية السالبة إلى فعالية موجبة، فيكتب صبرى موسى (فساد الأمكنة) كما فى مثالنا هذا، ويرسم سيزان بشىء من الانفعال الجمالى الخاص محجر «أبيموس» [١٩]، وتنبثق قصيدة «أناباز» لسان جون بيرس، عن زيارته لصحراء جوبى، شمال الصين[٢٠].

إن حديث الكاتب فى المقدمة عن كيفيّة انبثاق روايته من التفاعل مع المكان، يقترب من الخبر الصحفى فى طريقة عرضه، واختصاره وحياديته، وابتعاده المتعمد عن استخدام عبارات متسمة بشىء من الجمال الفنى. لكنه، برغم ذلك، تضمن هيكلا قصصياً، نستطيع تلمّسه صراحة فى تتبع مراحل إنجاز العمل الروائى، ابتداء من وميض فكرته فى ذهن كاتبه، وانتهاء بإنجازه وتقديمه مطبوعاً إلى القراء، مقرظا بما لاقاه من أصداء عظيمة (حصوله على جائزة الدولة).

إذن، يضعنا الكاتب منذ المقدمة ذات الصبغة الصحفية أمام رواية أراد لها كاتبها، قبل الدخول فى عالمها، أن تفترق افتراقا صريحا عن الأنساق المعهودة التى تنتظم الروايات المعهودة، كرواية الشخصيات، والرواية

التاريخية، والرواية التعليمية، ورواية المصائر البشرية والرواية العلمية وغير ذلك. لقد أرادها رواية مكانية، إذا صح التعبير، رواية يشكل فيها المكان الدور الرئيسى. والدور هنا ليس فاعلاً مطلقاً فى حياة الشخصيات ومصائرها، إنه يبادلها الفعل والتأثير، يتأثر بها فيتغير، ويؤثر فيها فتتغير، وفى الفاعلية الناتجة عن تبادلية الأفعال المؤثرة، وجدلياتها النامية باطراد، تنمو الرواية، وتتوتر علاقاتها الداخلية باطراد، دون أن يؤدى التوتر ـ كما يحدث فى معظم الروايات ذات الحبكة، التى تستلزم بالضرورة حل الحبكة ـ إلى الارتخاء أو إزالة أسبابه، وإنما تتقطع عناصر متوترة كثيرة، محدثة دويا فجائعياً فى داخل القارئ، دوياً لايشكل نشازاً أو افتعالاً فنياً وإنما يقودنا الكاتب إلى التعامل معه، كالتعامل مع طعنة مفاجئة، لاسبيل إلى ردها، وكأن الطعنة تنتسب إلى واحد من أفعال القضاء والقدر (موت إيسا ورفاقه فى البئر القديمة[٢١]، اختفاء عبد ربه كريشاب ملعونا بفعلته مع عروس البحر ـ السمكة الميتة [٢٢]، اغتصاب إيليا من قبل الملك [٢٣]، محاولة انتحار نيكولا [٢٤]، موت إيليا تحت أنقاض نفق قديم، بعد تقديم رضيعها طعاما للضباع). والكاتب لايقطع جميع الأوتار بدلا من طرح الحلول الناجمة بالضرورة عن طرح العقد، وإنما يبقى الرواية فى واحدة من ذرى توترها، المتمثلة بالتصاق نيكولا الفجائعى بمكانه الفجائعى يقاوم انقطاعه، وارتخاءه بجميع الأشكال الممكنة روائيا موضوعيا (الموت، والهرب، والمغادرة، والتصالح مع الذات والآخرين)، فتبقى الرواية تواصل فعلها فى القارئ، عبر إبقاء نيكولا والدرهيب قطبين متوترين توترا شديدا إلى درجة الرهافة، وقويين فى مقاومة عوامل الانقطاع والارتخاء إلى درجة الرهبة والفظاعة، كأن استمرارهما متوترين على هذه الشاكلة يفتح الآفاق أمام مناخ مناسب لولادة فضاء روائى جديد، مشحون بمادة جديدة وتزحمه مسافات توتر جديدة.

لا نستطيع الوقوف طويلا، مع تقديم مختصر، لايتعدى الصفحة، لذلك لابد من الإشارة إلى أن الكاتب فى التقديم، أراد أن يبث فى المكان ما يكفى من الإثارة، لجعله هيكلا قابلا لاحتمال النسيج الروائى التالى بأكمله، وكذلك من أجل تحريض القارئ ودفعه إلى الإقبال على استكشاف عالم الرواية بكمية إضافية من الشغف المسبق، وربما رمى فى هذا التقديم أيضا إلى شيء من التفسير، أو التبرير، لجعل هذه الرواية رواية مكانية قبل أى شيء.

أيهما فى خدمة الآخر، القص أم وصف المكان ؟

منذ السطور الأولى فى الرواية، يبرز هذا السؤال، أيهما تم توظيفه لخدمة الآخر؛ توظيف القص من أجل إطلاع القارئ على جماليات المكان وعجائبيته، أم توظيف عجائبية المكان لحقن القص بمادة شديدة الإثارة؟ لا حاجة للتعجل بتقديم الإجابة، وقد تنعدم الحاجة إلى الإجابة انعداما كليا بسبب تداخل العنصرين: «القص ووصف المكان» واندغامهما اندغاما تضافريا، لإضاءة عالم الرواية من مختلف جوانبه، ولإضاءة المكان من مختلف جوانبه أيضاً.

فى افتتاح المشهد الاول، فى الأسطر الأولى من الرواية، يلجأ الكاتب إلى ما يشبه العدسة السينمائية، لتقديم إطار شامل «بانورامى» لموقع قصته، من أجل الإيحاء بالمكان من جانب، وإضفاء الحياة على المشهد الميت من جانب آخر، يجعل العدسة فى عينى طائر صحراوى: «يحلق عالياً، محاذراً فى دورانه المغرور أن تصطدم رأسه المريشة بقمم الصخور ونتوءاتها» [٢٥]، فالكاتب لا يكتفى بمجرد الإطلالة من الأعلى لتقديم المشهد كاملا، إنه يدور فوقه دورانا متكررا، ونسب الدوران لطائر صحراوى «صقر» لقدرة هذا الطائر على الإيحاء بالمكان الصحراوى من جانب، ولحدة بصره واعتياده تفلية المكان تفلية دقيقة من جانب آخر، وكأن

الكاتب يضع قارءه أمام رحلة لولبية شاملة، تتكرر باتجاه الداخل، منتقلة من العام (السماء والمشهد الصحراوى) إلى الخاص العميق (طريدة أو ثقب أفعى، فى حالة الصقر)، وهى رحلة استكشافية تنقيبية، يبدؤها الصقر مصورا مستطلعا، ويتابعها نيكولا والآخرون، وسوف أعود مرة أخرى لمتابعة رحلة نيكولا اللولبية فى فقرة مستقلة. إن تحليق الصقر إذن لا يرمى إلى مجرد الإطلالة على المشهد من الأعلى، لاستكشافه وتفتيشه وتفليته، إنه يرمى أيضا إلى تحديد مسار الأحداث الروائية، إنه يبدأ فى دوائر أفقية متكررة، يترافق ضيق محيطها بسرعة الدوران، ثم يتغير اتجاه الحركة، وتتغير سرعتها فتتجه نحو الأسفل والعمق، وتصبح السرعة انقضاضا كانقضاض الصقر، وهذه الحركة اللولبية المنقضة نجدها فى رحلة نيكولا الذى يدور حول حوض البحر الأبيض المتوسط [٢٦]، ثم يتوغل فى عمق الصحراء المصرية الشرقية [٢٧]، وكذلك طوفانه فى الصحراء. ثم التوغل فى أعماق الدرهيب [٢٨]، وكذلك طواف إيسّا فى الصحراء، ودورانه حول الدرهيب، ثم التوغل للموت فى أعماق البئر القديمة [٢٩]. إن معظم حركات الآخرين أيضاً كانت محكومة بهذه الحركة الالتفافية السابقة للتوغل فى عمق شىء، أو فكرة، أو أمر مصيرى، كحركات الخواجة أنطوان السطحية، وحومانه طويلاً حول موضوعه قبل الإقدام على الفعل الحياتى الأعمق فى حياته (تغير مذهبه وإشهار إسلامه للزواج من إيليا)[٣٠]. ولا يكف نيكولا عن هذه الحركة طوال الرواية، وخصوصاً عندما ضاع فى أثر إيسا، وكأن الحركة الأخيرة المخالفة فى الاتجاه هى الحركة المميتة أو الحركة الختامية بالتعبير الموسيقى: «كانت الحركة الملتفة الدائبة قد بهرته، واكتشف خلالها إلى أى مدى هو واهى البنيان فى مواجهة تلك الصحراء الوحشية»[٣١]. نيكولا يشرف على الموت إثر حركته الالتفافية فى الصحراء، وإيسّا يموت فى البئر، وإيليا الصغرى تموت فى باطن الدرهيب، والخواجة أنطوان يفقد زوجه، وطفل إيليا، ويفقد منجمه أيضاً.

فى المشهد الافتتاحى المصور بعينى الصقر يبتدئ القص لاستكمال الصورة التى يطل عليها المشاهد من فوق. ولكى يخرج الوصف من الترصيف الساكن للعبارات، ولكى يبث شيئاً من الحياة والحركة فى مشهد صحراوى، «بانورامى» شبه ميت، يعطى جبل الدرهيب حياة، وقصة حياة، فنراه بعينى ذلك الطائر:

«هلالاً عظيم الحجم، لابد أنه هوى من مكانه بالسماء فى زمن ما وجثم على الأرض منهاراً متحجراً، يحتضن بذراعيه الضخمتين الهلاليتين شبه واد غير ذى زرع، أشجاره نتوءات صخرية وتجاويف، أحدثتها الرياح، وعوامل التعرية خلال آلاف السنين»[٣٢].

ولا يقف القص الرامى إلى تقديم المكان، عند حدود المشهد الافتتاحى بل يتعداه إلى معظم المشاهد اللاحقة، سواء كان ذلك من خلال تعامل الشخصيات مع المكان ومفرداته، أو من خلال الاستعارة المزودة بقدرتها الخاصة على بث الحياة فى الجماد وفرض منطق الإنسان وروحه على الطرف الصريح فى الاستعارة: «فينبعج الفناء مكوناً درباً ضيقاً يصعد حيناً، ثم يبدأ الغوص بين الصخور، يغوص ويغوص، حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء»[٣٣]، فاستخدام الكاتب لكلمة الغوص ثلاث مرات شبه متتالية (الغوص يغوص ويغوص)، بين الفناء الذى يكوّن درباً، والدرب الذى يصبح نفقاً، يعطى الدرب قدراً كبيراً من الحياة والزخم والفعالية الذاتية التى تشكل عنصراً رئيسياً فى فعل القص. ولا يكتفى فعل الغوص بتحريك الدرب وجعله لفظة مقاربة للسبيل الذى يحتوى سير الأحداث التالية، وإنما يشى بالاتجاه الذى تسير فيه أيضاً، اتجاه الغوص المتتالى المتكرر باتجاه الدواخل والأعماق الإنسانية والمكانية، وكذلك يشى بالانتقال من العام الشامل إلى الخاص العميق، فالفناء واسع شامل، والدرب الغائص، ضيق عميق والنفق المنحوت أكثر عمقاً وتخصيصاً. ومن

أجل استمرارية العلاقة التفاعلية بين الخاص والعام لا يغيب العام الواسع هنا، برغم اتجاه الحركة المطردة باتجاه الداخل الأكثر ضيقاً وتخصيصاً فيمثل الفناء فى مطلع المشهد التالى حيث «يتقوس باطن الدرهيب وتنحدر قمته إلى السفح»(٣٤)، ويمثل الفضاء الأكثر ابتعاداً واتساعاً حيث ينفتح سقف النفق المنحوت باتجاهه.

وتتابع المشهد المكانى متطلعين إليه من الأعلى أيضاً، وبحدقتى الصقر أيضاً، بغية تحديد موقع جبل الدرهيب فى خريطة الصحراء الشاملة، عبر السرد المتسلسل فى تتابع رحلة الصقر من «جبل شلاين، وجبل الأبرق، وعبر القمم المتألقة ببياض الريش فى جبال زرقة النعام... إلى وليمة الجثث فى وادى الجمال حيث تموت أنثيات الإبل أحياناً من عنف الجماع»(٣٥).

قد لا يعنى تعداد الأمكنة بأسمائها، فى هذه المشاهد، غير التدليل على اتساع الرقعة التى ينتمى إليها جبل الدرهيب، وذلك استكمالاً لغائية المعرفة، إذ لايوجد بين أسماء هذه الأعلام ما تمتلك ألفاظ حروفه دلالة خاصة، كلفظة «الدرهيب» التى تصبح «الرهيب» بمجرد نزع حرف الدال، وبدخول حرف الدال على لفظة «الرهيب» تنزاح الدلالة عن مجرد اقتصارها على مدلول محدد «الرهيب» وتدفعه باتجاهات تبدو متبعثرة بسبب تجاور حرفى الدال والراء، وتدفع الحواس باتجاه الأعماق الصامتة، وقابليتها لاحتواء الدوىّ الباطنى العميق باعتماد صوت إيليا وسيلة للغوص طويلاً صوب الداخل البعيد، قبل انغلاق اللفظة بحرف الباء الذى يشكل نطقه مجهوراً انفجاراً صوتياً مكتوماً، بينما لا تكتسى الأسماء الأخرى بمثل هذه الدلالات سواء فى الشاهد السابق أو سواه.

لا أدرى إن كان ذكر أسماء الأمكنة الصحراوية بكثرة يقتصر على مجرد الإيهام بالواقع ومحاولة نقله بحذافيره، أم ينتسب إلى الموروث الشعرى العربى فى العصر الجاهلى، المتمثل بالولع الخاص بذكر الأمكنة بأسمائها، لاستثارة المزيد من الوجد والشجى، والتلذذ باستعراض مسارح العيش الحميمى مع الأهل والأحباب، وما يدفع النظر باتجاه العصر الجاهلى وصحرائه ورود عبارة «واد غير ذى زرع» القرآنية الدالة على موقع مكة وبيتها الحرام، فى الحديث عن جبل الدرهيب وذراعيه الهلاليتين(٣٦).

إن اختتام تعدد الأمكنة التى يراها الصقر فى طيرانه المحلق بوادى الجمال، واختتام الحديث عن وادى الجمال بموت بعض إناث الإبل من عنف الجماع، يفتح المشهد على آفاق جديدة ينفتح باتجاهها كامل العمل الروائى. فكما وشت حركة الصقر الحلزونية الأفقية، التى تسبق الحركة العمودية الانقضاضية، بالسمات العامة لمجمل السيرورات التالية فى الرواية، وشى انفتاح وادى الجمال على آفاقه الخاصة، بمجمل الآفاق التى أراد الكاتب أن ينفتح باتجاهها عمله الفنى بمشاهده المختلفة.

الوادى، بمفهومه الجغرافى، مهما امتد، ومهما ضاق، فإن بقاءه وادياً ـ بالمفهوم الجغرافى أيضاً ـ يستلزم انفتاحه على الرحابة، أياً كان شكل تجسيدها الجغرافى (بحر، أو صحراء، أو سهل)، وللتدليل على امتداد الآفاق وتتاليها، واستعصائها على مفهوم النهاية والتلاشى، ولجعلها أيضا أقدر على تحريض متأملها، ودفعه إلى التطلع صوب ما يليها، جسدها الكاتب عبر الرحابة التى يفضى إليها الاتجاه القسرى، المرسوم بقسرية اتجاه الوادى، فيصبح الوصول إلى الصحراء الرحبة، أو البحر الرحب، أو السهل الرحب، نوعاً من أنواع الخروج من مأزق. وبقدر ما تشتد قتامة المشهد المأزقى (الموت الجماعى واكتظاظ الوادى بمخلفاته) تشتد الحاجة للبحث عن نقطة الخروج، فيكتسى المكان الرحب بمجمل المدلولات التى تشيعها فكرة الرحابة،

برغم ما تتضمنه الأماكن اللامتناهية فى الرحابة (البحر والصحراء) من قدرة لامتناهية على ابتلاع الحيوات، كالضياع فى الصحراء، أو الغرق فى البحر.

إن ازدحام العبارة «موت أنثيات الإبل من عنف الجماع» بعدد كبير من المشاهد والدلالات والمناخات يجعلنى أميل إلى شيء من التفصيل فى تفريغ العبارة من أبرز محمولاتها، محاولاً تجنيب المشهد الماثل فيها، مايمكن أن يثقله بكافة العناصر الافتعالية، ومحاولاً أيضا البقاء، قدر الإمكان، فى المحمولات الأكثر التصاقاً:

فهناك أولاً: هذا المشهد الجنائزى الوحشى، الذى يبعث القشعريرة والرعب والوحشة فى النفس البشرية، عبر زخم الوادى الصحراوى بجثث الجمال العملاقة، فما أبشع الموت وما أفظع رهبته حين يمثل متجسداً عبر كائنات ضخمة، وخصوصاً إذا كانت هذه الكائنات غير إنسانية، لا شك فى أن الموت المتجسد فى البشر هو الأكثر إثارة للمشاعر القابلة للاستثارة بالموت، ولكن حين يتعلق الأمر بتقديم لوحة مشهدية، لموت شامل كثيف، قابل للإبصار والتأمل، فإن تجسيده يصبح أجدى عندما يتم عبر كائنات حية ضخمة، فهناك فرق كبير دون شك بين موت آلاف الذبابات والحشرات والأسماك الصغيرة، وموت كائنات أكثر ضخامة كالأفاعى والذئاب على سبيل المثال، وهناك فرق أيضاً بين موت آلاف الذئاب وموت أعداد من الفيلة أو الجمال أو الخيول، لقد سبق لهرمان ميلفل أن جسد الموت بأحد الحيتان الضخمة، فى رائعته (موبى ديك)، فالحوت هو الكائن الحى الأضخم على سطح الكرة الأرضية براً وبحراً، وقد أطلق على الحوت الميت عبارة «تلك الكتلة الهائلة الطافية من الموت» [٣٧]، بعد أن جعل التقاء محيطين هائلين (الأطلسى والهندى) مسرحاً لا متناهياً فى الرحابة والاتساع لاحتواء حوته المجسد لفكرة الموت. وفى (فساد الأمكنة) اختار صبرى موسى الصحراء «اللامتناهية فى الرحابة» للغاية ذاتها، واختار الجمل ــ وهو أيضاً من الكائنات الحية الضخمة على سطح الكرة الأرضية ــ مجسِّداً رئيساً لفكرة الموت، فى هذه الرواية القصيرة نسبياً [٣٨]، ولم يكتف بجمل واحد، وإنما حشد مجموعة كبيرة فى وادٍ واحد لشحن الجو بما يمكن شحنه من مظاهر الخوف والاستيحاش.

لا أميل إلى الاستمرار فى المقابلة بين الروايتين (فساد الأمكنة) و(موبى ديك)، فالصحراء بجذريها الجغرافى والثقافى هى مكاننا الخاص، ومسرحنا الخاص، للكثير من الأحداث الوقائعية التاريخية، والتخييلية الفنية، بينما تقع المحيطات الهائلة، واستكشافاتها، ومهنة التحويت (صيد الحيتان) التى نشأت عبرها، على هامش حركة المثاقفة مع الغرب منذ بدايات القرن، وقد تكرر مشهد الجمال الميتة فى الرواية، بغية التنويع المشهدى من جانب والتنويع فى إيحاءاته المختلفة، من جانب آخر، فنطل على الموت المتجسد فى الجمال مرة أخرى بعينى نيكولا (الأوروبى الغريب):

«يعرف أن الموت قديم، وأنه فاجأ الجمل وهو يمشى فتهالك على نفسه. وأحيانا يجد نيكولا أن الجمجمة مشرئبة تحملها عظام العنق بوضوح فيعرف أن الجمل قد مات وهو جالس يتأمل هذه الصحراء فى عظمة» [٣٩].

فالصقر فى مشهد الوادى يرى الجثث وليمة، ونيكولا يستأثر من هذا المشهد بالمعرفة التى يحرص على اكتسابها أو بالأحرى (سرقتها) من «بحر التجوال» [٤٠]، ويستأثر أيضا بعظمة التأمل أو تأمل العظمة الطاغية المنتشرة فى المكان، بينما تتعامل قبائل الصحراء مع الموت بمنطق تعاملها مع عادة صحراوية: «كان حزنهم جميعاً متواضعاً لأن الموت فى الصحراء عادة» [٤١].

وهناك ثانياً: مثنوية الحياة والموت، والعلاقة الاشتراطية بين موت الجمال وحياة الصقور. الموت هنا

نهاية جنس الجمال، وبداية جنس الصقور، ولا حاجة للمزيد من التوضيح، فما أكثر ما تنبثق الحياة من الموت، وما أكثر ما تستلزم حياة بعض الحيوات موت حيوات أخرى، فذلك شرط لابد منه لانبثاقها واستمرارها، وخاصة إذا كانت الصحراء المجسدة لهذا الموات الشامل مسرحاً لولادة هذه الحيوات وانقراض سواها.

وهناك ثالثاً: ذلك التجاور المرتد إلى كثير من الثقافات البدائية، بين استمرار الحياة والتناسل من جانب والتجاور بين التناسل والموت من جانب آخر. الحياة البيولوجية الدنيا تزخر بأمثلة كثيرة على مثل هذا التجاور الالتصاقي، كموت ذكر فراشة الحرير بعد تلقيح أنثاه، وموت الأنثى بعد وضع بيضها مباشرة أيضاً، وقيام عاملات النحل بقتل جميع ذكور خلية النحل بمجرد أن يفلح أحد الذكور فى تلقيح الملكة. وهناك أيضاً رحلة آلاف الأميال التى يقوم بها سمك السلمون محفوفاً بآلاف المخاطر، للعودة إلى موطنه لمجرد التناسل والموت. ومنذ فجر الثقافة الإنسانية الأولى، عايش الإنسان هاجس الموت، وقلقه الأزلى، وبحث عن عشبة الخلود (جلجامش مثالاً)، ولم يجد إلا التناسل سبيلاً للخلود ومقاومة الموت[٤٢].

إن موت إناث الإبل الناجم عن عنف الجماع لايكتفى بتقرير واقع بيولوجى، تعيشه ذكور الإبل فى ذروة هياجها الشبقى، بل يتعداه إلى ما يكتسبه الفعل التناسلى فى الصحراء من وحشية وعنف يبلغ حد الموت. إن الموات الشامل فى الإطارين الواسعين لاحتضان الحياة (الصحراء والسماء)، «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء» [٤٣]. وإفراغ هذين الإطارين من الموجودات الدالة على الحياة، فالبيوت الصحراوية ملفقة واهية من الصعب عليه أن يتصور «حياة بشرية تدب فى داخلها»[٤٤]، والسماء أيضاً فارغة، فحتى «الصقور نفسها تمتنع عن الطيران والشمس فى كبد السماء»[٤٥]. إن كل هذا الموات يجعل الإنسان قريباً من الموت إلى درجة الالتصاق به، والاكتظاظ بهاجس الفناء الدائم، فلا يجد أمامه سوى التناسل وسيلة وحيدة للتشبث بمتعة حارة مستفيضة، يحاول أن يودعها كل حياته، لأنه قد يودع إثرها الحياة، فيرد على موته المتعجل بإلقاء حفنة من بذوره فى الاتجاه المعاكس للموت، وبمقدار ما يكون الموت ماثلاً وقاسياً. يكون الرد عليه بضده (الجماع لزرع بذور الحياة) عنيفاً وقاسياً أيضاً، وقد نسب الروائى فعل الجماع القاتل للإبل لجملة أسباب، منها التلازم بين الجمل والصحراء، واحتلال الجمل المكانة الأبرز بين حيوانات الصحراء قاطبة، والحقيقة البيولوجية المعروفة عن عنف الجماع بين الجمل وإنائه (لقد أشار أيتماتوف إلى هذا الموضوع بجملة من المشاهد والصور المتلاحقة فى روايته «ويطول اليوم أكثر من قرن»[٤٦]. ومن أجل حقن المشهد الصحراوى، وإثارته بعناصر تغريب عجائبية إضافية، وربما كان الأهم من كل هذا، قدرة المشهد السابق على الاختزال التجسيدى لفكرة التناسل لدى الكائنات الحية كافة، فلو تمثل المشهد التناسلى السابق بواسطة أفعال بشرية لكان قد افتقد خاصيتى الشمول والعمق، ولكان قد خضع أيضاً لقابلية القراءة الواحدة، وخضع أيضاً لاعتباره تصويراً مفرداً لواقعة مفردة.

كانت الصحراء العربية، باتساعها الجغرافى وعمقها الزمنى التاريخى، مسرحاً لعدد كبير من قصص العشق التراثية التى بلغت حدوداً متطرفة فى الوله الذى بلغ أحياناً كثيرة حدود الحرمان التفجعى، والتراث الشعرى العربى غنى بأمثلة كثيرة التداول والشيوع إلى يومنا هذا، وإلى درجة إعفائنا من الإشارة إليها بأسمائها، وفى الصحراء أيضاً تكثر حالات «الموت عشقاً» أى ذبح المرأة، وأحياناً ذبح الرجل، بسبب اجتراح الممارسة الجنسية «غير الرسمية» وربما كانت الصحراء «العربية تحديداً» المنطلق الأول لاعتماد الذبح بمعناه الحرفى عقوبة لهذه الممارسة، والانسياق وراء مناقشة الفكرة يخرج البحث عن موضوعه.

لذلك، لابد من العودة إلى صحراء صبرى موسى التى جعل شاطئها المطل على البحر الأحمر مسرحاً مارس فيه القادمون من القاهرة بصحبة الملك طقساً تعهرياً من المضاجعة الجماعية، إذ أقبل كل رجل على أقرب امرأة إليه وألقاها على الرمال بعد أن كانوا قد أجبروا ـ بمباركة الملك ـ عبد ربه كريشاب، الصياد العجوز المسكين على ممارسة الجنس مع حيوان برمائى كريه المنظر يسمونه فى تلك المنطقة من الصحراء «عروس البحر»، بتعبير صبرى موسى: «بذرة الفجيعة الأولى تولد فى بطن المكان»(٤٧). وكان المشهد الجنسى فى تعهره شبيهاً ببعض المشاهد السينمائية المبتذلة فى بعض أفلام الجنس الرخيص، وكان فى وحشيته، وبدائيته وعريه، أمام فكرته الجوهرية شبيهاً بمشهد إناث الإبل الميتة من عنف الجماع.

والمكان الصحراوى لم يوظفه صبرى موسى لاستثارة الشهوات الشبقية المجنونة، وإطلاقها حتى حدودها القصوى فحسب، لقد استخدمه أيضاً لوظيفة معاكسة، استخدمه لقتل هذه الشهوات بدنياً ونفسياً، فكما يستطيع المكان الصحراوى تفجير الشهوات وتأجيجها، فإنه يستطيع أيضاً قتلها ودفنها، وباستخدام قدرة المكان على خلق الحالتين المتناقضتين، وتحريكهما وتحريضهما إلى مطلقاتهما القصوى (الموت من عنف الجماع، وكبت الشهوة إلى درجة إماتتها). استطاع الكاتب أن يبث فى المكان دينامية داخلية ذاتية، قادرة على اختزال الفاعلية العاقلة المنسوبة للبشر وتنميتها عبر توزعها إلى مثنوياتها الضدية:

«عاش نيكولا تلك السنوات فى الصحراء لم يرتجف جسده خلالها بشهوة الجنس.. ما أعقل أن يختار الرهبان فى جبال تلك الصحراء صوامع عبادتهم... فلقد ساعده سكونها الصوفى المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفف التلقائى من أحمال الجسد الداخلية ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته»(٤٨).

لقد تعمد الكاتب أن يقطع سياق حديثه عن نيكولا بعبارة اعتراضية مدسوسة، ولم يحطها بخطين اعتراضيين صغيرين (ـ .....) للصلة الوثيقة بين مضمونها، وسيرورة الحالة التصوفية التى انتابت نيكولا فى الصحراء فجاءت للتفسير من جانب أول، وأدت وظيفة بلاغية، بإشارتها إلى تلك الطاقة الروحية الهائلة التى امتلكها نيكولا بمساعدة عامل المكان من جانب ثان، ونسبته إلى مجموعة بشرية معروفة، ذات تحقق واقعى تاريخى من جانب ثالث. ونيكولا الذى كيف بدنه وفق قوانين الصحراء لم يكن وحيداً فى هذا الموقع، فبدو الصحراء «يدربون أجسادهم جيلاً بعد جيل على التلاؤم مع النظام الضارى الذى تفرضه الصحراء على من يختارها مكاناً لحياته»(٤٩).

ومن أجل أن يستكمل صبرى موسى رسم الملامح المتبقية لمظاهر التكاثر التناسلى، والإخصاب بمعانيه الأخرى، يتحدث عن نبات الصحراء العزيز الشحيح(٥٠)، ويرسم مشهداً جميلاً مفعماً بطقوس التعبد البدائى، وينتسب إلى شكل من أشكال الاحتفالات الموغلة فى القدم حين كان البدائيون يقدمون الأضاحى البشرية، وينثرون أشلاءها بين الكروم، ويصبغون بدمائها أوراق نباتاتهم التى كانت تصنع لهم ما يمكن أن يسمى «أمنهم الغذائى» لإخصابها، وضمان عطاء مواسمها التالية. وفى هذه الصحراء نجد:

«نساء البدو المحجبات من الرأس إلى القدم، يطفن بالأشجار المتوحدة بين هذه الجبال فيكرّمنها، ويقدمن لها نذور التقديس ويعلقن فى أغصانها المسامير والخرز، ويزينها بحبوب البقول وأباريق الزيت والنقود القديمة»(٥١).

فمنظر النساء بلباسهن المحجب (بكسر الجيم) يرتد بالموضوع إلى زمن موغل فى القدم، تتراءى نساؤه بهيئات شبحية، أو حلمية كابوسية، وطوافهن بالأشجار المتوحدة، يضيق مسار حركتهن اللولبية، التى أشرت إلى مثيلاتها فى مطلع الدراسة، ويوحى بأن رحلتهن التطويفية قد ابتدأت منذ أزمنة سحيقة، وأن سيرها باتجاه المستقبل لا يغير طبيعتها الدورانية، ولايشكل مثولهن فى تلك البرهة الروائية أكثر من إطلالة عابرة على رحلة أزلية فى مكان أزلى، والطواف والتكريم، وندور التقديس وأباريق الزيت، تعطى الطقس سمته التعبدية البدائية، وتعليق حبوب البقول يعنى الاحتفاء بفكرة البذرة إلى درجة التقديس، ووقف تكريم الأشجار، وتقديم النذور لإخصابها على النساء، وعلى النساء المحجبات تحديداً، يلقى على الجذر الجنسى للطقس غلالة ثقافية تاريخية واضحة، وتأكيد قيام الغلالة بحجب الأماكن البؤرية للاستثارة الجسدية الجنسية، لا يعنى انعدام المحجوب ومواته، إنما يؤكد وجوده، بل وجوده المتأجج بطريقة فذة. والغلالة مادية متجسدة فى «الحجاب» وثقافية اجتماعية تبرز فى تحرير الطقس البدائى الصريح وتلطيفه، والسمو به إلى آفاق التصعيد التجريدى والترميز كاستبدال القربان البشرى بالخروف فى قصة إبراهيم الخليل. ومن المرجع بالنسبة للشاهد السابق، أن يكون دور النساء فى ممارسة الطقس التعبدى للأشجار منحدراً أساساً من دورهن فى كهانة المعابد القديمة، وقيامهن آنذاك بأشكال مختلفة من الممارسة الجنسية المقدسة، ضمن ما يدعى بالبغاء المقدس(٥٢) . مع ملاحظة أن خلو الحياة الصحراوية المصرية من نساء محجبات يمارسن الطقس المذكور، أو عدم الخلو، لايقلل من أهمية الصلة بين الطقس المشار إليه فى الرواية والطقس القديم، فالذى يعنينا هو الواقع التخييلى الذى يعقد صلاته عبر أنماط التواشجات الثقافية المختلفة أكثر مما يفعل ذلك عبر الوقائع والحياة؛ «فالشكل الأدبى لا يمكن أن يأتى من الحياة فهو يأتى فقط من التراث الأدبى»(٥٣).

تقنيات رسم المكان:

تختصر رحلة نيكولا «بطل الرواية»، من موطنه الأصلى فى روسيا إلى جبل الدرهيب، مجمل عناصر التوصيف الجغرافى لفضاء الرواية. لقد أراد صبرى موسى لروايته المكانية هذه أن تنفتح على العالم، برغم اتجاه مساراتها نحو الدواخل الأكثر تحديداً وضيقاً بالمعنيين المكانى والإنسانى، والدليل تجسد فى سعى الكاتب المستمر إلى حشد عدد كبير من الفضاءات لاحتضان أحداث روايته. والصحراء، برغم اتساعها الهائل، لم يشأ لها الكاتب أن تستأثر بكامل فضاء هذه الرواية المكانية فنسب ولادة نيكولا إلى روسيا(٥٤) ، وجعله يطوف بأوروبا، وحول البحر المتوسط قبل أن يأتى إلى مصر وصحرائها الشرقية(٥٥). إن مركزة الأحداث حول نيكولا (الأوروبى الشرقى الغريب) تشكل أرضية صالحة لنمو جملة من التساؤلات، تشكل الإجابة عنها عنصراً رئيساً من العناصر التى أعطت الرواية جمالها، وبراعتها التقنية، وأهميتها الخاصة، باعتبارها رواية مكانية جديدة أولاً، ورواية إنسانية عميقة ملأى بالقيم والشخصيات والمواقف الفكرية ـ الجمالية من العالم والإنسان ثانياً.

هذه التساؤلات يمكن مركزتها حول اختيار نيكولا الغريب عن المكان، ليعكس أبعاد المكان المرئية والباطنية، وتفاصيله، وجملة الفضاءات والمناخات التى ينشرها. وبصياغة أكثر تحديداً، لماذا اختار الكاتب بطلاً غريباً للعيش فى غير موطنه، ولم يقع الاختيار على بطل منتم منذ مولده إلى صلب المكان، وأقدر على كشف خباياه وعكس روحه؟ فى النقط التالية سأحاول تقديم ما يمكن أن يفسر هذا الاختيار:

١ ـ فنية الإدهاش، أو إدهاشية الفن:

منذ البداية، وقبل الدخول فى عالم الرواية، يضعنا الكاتب أمام مكان مدهش (لقد أدهشه أولاً فكتب

روايته)، وبصحبة بطل «كانت فاجعته فى كثرة اندهاشه»[٥٦]، وقدم رواية «مدهشة» تدعو قراءها للانضمام إلى أجواء الاندهاش. وفى هذا الإطار يفقد المكان قدرته على إدهاش أبنائه الأصليين، إن أشد الأماكن غرابة وإدهاشاً للغرباء، لا تدهش أبناءها غالباً، وإنما يتعاملون معها بطبيعية مطلقة، كما يتعامل جميع البشر فى كل زمان ومكان مع مواطنهم الطبيعية الأولى، ولذلك لابد من تقديم المكان القابل للإدهاش بعيون غريبة قابلة للاندهاش.

الصحراء مكان مدهش دون شك، وهى مدهشة حتى لأبنائها فى بعض الأحيان، فكيف يكون الأمر مع أوروبى غريب مرهف الإحساس، مفجوع بكثرة الاندهاش: «ذلك الخواجة الجديد يتأرجح فوق الجمل مبهوراً كطفل وهو يلاقى الصحراء لأول مرة»[٥٧].

٢ـ إخراج المكان من عزلته وربطه بالعالم:

لقد جاء نيكولا إلى الصحراء، محملاً بالعالم، الذى خبره وطاف فيه، وسرق منه المعرفة، وبذلك تحلق العالم حول الصحراء، ليس من أجل أن يغلقها، وإنما من أجل أن تكون بؤرته «المكانية الإدهاشية»، فتبادل العالم والصحراء علاقة الانتساب والاحتواء (الصحراء انتسبت والعالم احتوى) وعلاقة الدوران بالنواة (العالم يدور والصحراء نواة). برغم اتساع الفيافى والأماكن الصحراوية الفارغة التى تشكل بطبيعتها عامل عزل جغرافى بيئى طبيعى، وبشرى ثقافى، فإن مجىء نيكولا من بيئة طبيعية وحضارية أخرى، وثقافة أخرى، كسر حواجز العزلة المضروبة حول المكان، بينما لو ارتحل ابن الصحراء إلى الخارج، لما استطاعت رحلته أن تكسر عزلة المكان الصحراوى. فالمعزول فى هذه الحالة يظل معزولاً، حتى لو نزح عنه بعض أبنائه أو معظمهم، بالإضافة إلى عجز الفرد المرتحل عن إحداث التفاعل الشامل بين مكان الانطلاق ومكان الارتحال، بسبب قدرة المكان الأوسع (العالم) على ابتلاع الأصغر (المكان الصحراوى) وبسبب عجز المرتحل عجزاً موضوعياً عن إحداث تغيير ذى شأن فى الأمكنة التى يرتحل إليها، وخصوصاً إذا كانت تنتمى إلى حضارة أكثر تقدماً، فقد عجز «مصطفى سعيد» فى (موسم الهجرة إلى الشمال) عن إحداث أى تغيير فى أمكنته الأوروبية، باستثناء غرفته الخاصة التى سماها فى الراوية «وكراً للأكاذيب»[٥٨]، واضطر إلى القيام برحلة أخرى معاكسة، من أوروبا إلى قريته فى السودان، من العالم الخارجى إلى الصحراء السودانية التى يخترقها نهر النيل، وكان قدومه مماثلاً، فى نقاط كثيرة، لقدوم أى أوروبى آخر منتم لحضارته الأوروبية[٥٩]، وفى تلك القرية الصغيرة على ضفاف النيل استطاع أن يحدث تغييراً تفاعلياً حقيقياً بين القرية والعالم المتقدم (أنشأ جمعية، ونظم عمليات الرى)[٦٠]. بينما استطاع نيكولا (الفردى بمعان كثيرة) عبر رحلته من الخارج (أوروبا) إلى الداخل (الصحراء المصرية) أن يحدث تغييراً تفاعلياً ساطعاً فى المكان (ثقب باطن الدرهيب)، واستخراج الذهب من جبل السكّرى، وأنشأ فى تلك الصحراء مدينة حقيقية كان ينوى أن تكون «مدينة تليق بملك حقيقى»[٦٢]، و«فتح فى الصحراء منجماً، كان مهملاً ومهجوراً، وأقام حول المنجم مدينة سكنية من الخشب مجهزة بنظام يكفل انتظام العمل ونموه وأقام للمدينة ميناء على البحر يرفع عنها سحابة العزلة وفكرتها»[٦٣].

٣ـ إعطاء المكان دوره البؤرى بارتحال الغرباء إليه:

فالمكان عاجز عن تحقيق البؤرية حيال العالم، حين يظل مجرد مرتع لأبنائه، لكنه يصبح مركزاً حين يصبح قبلة المرتحلين إليه من الأمكنة البعيدة، أياً كان سبب الارتحال وأياً كان هدفه، فقد سبق نيكولا إلى المكان أشخاص كثيرون «غربيون حمر الوجوه وخواجات جاءوا

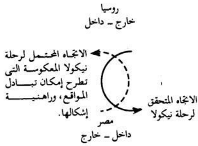
من وراء البحر الكبير المالح»(٦٤). وحتى لا يكون قدوم نيكولا قدوماً فردياً بحتاً، يقطع عن المكان سبل استمرارية اتصاله بالخارج، وينزع عنه خاصيته البؤرية، جعله يأتى مسبوقاً بأفواج متتالية من القادمين، تضافرت أمواج قدومهم لتهيئ المكان من أجل أن يصير مركزاً، فقد:

«دخلت الصحراء قافلة تضم عدداً من الخواجات والبكوات والمهندسين، تحفها كوكبة من هجانة سلاح الحدود مسلحة بالبنادق والسياط ...

.. ثم ذهبوا جميعاً عن الصحراء، وغابوا حولاً آخر جاءت بعده قافلة ثانية محملة بالمعدات وبدأت تنقب داخل هذه الجبال كأنها تبحث عن كنز» .

٣ـ الحفاظ على مسارات الرواية باتجاه البواطن:

الارتحال الدائم فى الرواية باتجاه المناطق الأكثر عمقاً وإظلاما فى المستويين المكانى (أعماق الصحراء وأعماق الدرهيب) والإنسانى (أعماق الشخصيات الرئيسية والثانوية فى الرواية) من أبرز ما أعطى الرواية خصوصيتها، وأفعمها بالعمق والجمال والسبيل إلى تحقيق هذا الارتحال وشحنه بالعنف والإدهاش، واستعار رغبة التحقيق والكشف الذى سيكون معدوماً إذا حاولته شخصية ذات انفعال مسطح بالأشياء والمكان، فكان لابد من استقدام نيكولا من روسيا، ليمركز مسارات الارتحال كافة حول ارتحاله من الخارج إلى الداخل. وهنا لابد من الإشارة إلى إشكالية مفهوم الداخل والخارج بين روسيا ومصر، وجواز تبادل المواقع؛ فمصر ـ الداخل هى خارج بالنسبة لروسيا ونيكولا المهاجر منها، لكنها تصبح داخلاً حين يقطع نيكولا سبل انفصاله عنها، وتصبح أكثر تعييناً عندما تصبح داخلاً روائياً، ويمكن توضيح العلاقة بين مصر الداخل ـ الخارج وروسيا الخارج ـ الداخل وجواز تبادل المواقع بالترسيمة التالية:



شكل رقم (١)

وكذلك، كان لابد من شحن نيكولا بجنون الارتحال، ومقادير كبيرة من النمو الروحى، والعمق الثقافى المصطبغ بمقادير كبيرة أيضاً من الإشكالية واللايقين؛ فنيكولا مهاجر روسى، لم تكن قطيعته المعتقدية مع الثورة الاشتراكية فى روسيا سبباً وحيداً لهجرته، لقد قدمه الكاتب على أنه مسكون بهاجس الارتحال إلى درجة الهوس، فلم تستطع روابط الأسرة أن تشده إلى أى مكان سابق: «كانت خطابات أخويه قد فقدت طريقها إليه فلم تعد تستطيع متابعته فى تلك الهجرة الدائمة»(٦٥) ، وبرغم جميع الجهود التى بذلتها زوجه فى إيطاليا لإقامته قربها، فقد واصل الارتحال دون أن يتمكن دفء الأسرة الصغيرة (الزوجة والطفلة) من اجتذابه إليه: «قالت له القوقازية: سأكررك يا نيكولا وأسمرك فى الأرض بهذا التكرار.. ولن أجعلك قادراً على هذا التحليق المستمر من مكان إلى مكان»(٦٦). لقد جاوزت محاولات زوجه القوقازية «إيليا الكبرى» الحدود الطبيعية للزوجة الراغبة فى استمرار التصاقها بزوجها، جسدياً ونفسياً واجتماعياً، إلى درجة أنها اعتبرت نيكولا ومنعه عن الارتحال قضيتها الخاصة التى امتلأت بها إلى درجة الهجس بتكرار نيكولا وإعادة صياغته من جديد. لكن نيكولا فى علاقاته مع اللوائى أحبهن، وأبرزهن القوقازية، كان:

«دائمـــاً يحلم مع كل منهن بحب نادر وتفاهم يبلغ حد الكمال، لدرجة أن يكون بإمكانهما التحليق معاً فى سماء الأمكنة جميعاً، التحليق الدائم، وليس الانزواء فى براثن دفء مكان واحد وأمنه وراحته»(٦٧).

فاستطاع نيكولا أن يغادر دفء هذه البراثن لكنه غادر البراثن وحيداً لأن «جناحين أكثر حرية وانطلاقاً من أربعة أجنحة»(٦٨). واستخدام البراثن للمكان، والأجنحة للارتحال، أعطى الارتحال شكل الهرب، بكل ما يحمله الهرب من محمولات نفسية متضاربة، كالخوف واحتدام الرغبة بالخلاص، والاندفاع العنيف صوب شطآن النجاة.

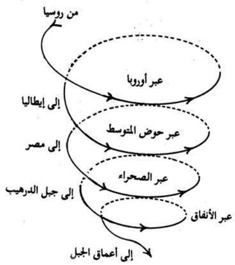
إن هذه المتابعة المنفصلة لنيكولا المسكون بهاجس الترحال، تخلق الأرضية المناسبة لاستنبات العناصر الإدهاشية فى المكان القادم، المكان ـ البؤرة، لقد عجزت أوروبا المتحضرة، وإيطاليا الجميلة عن استيعابه مكانياً وروحياً، وعجزت زوجه عن أن تكوره وتستبقيه شريكاً تقتسم معه حياتها الداخلية والخارجية فقد كان «جسده وروحه تحلق بعيداً متطلعة إلى أمكنة جديدة»(٦٩). إن عجز الأمكنة عن استبقاء نيكولا، وقدرة الصحراء على فعل ذلك، يعطيها قيمتها البؤروية من حيث هى مكان اختارته مجموعة بشرية صغيرة متناقضة «لاستثمار وجـــودها»(٧٠)، ويعطيها قيمتها الجمالية الإدهاشية باعتبارها مكاناً فنياً استطاع استقطاب أحداث الرواية وفضاءاتها ومناخاتها المختلفة.

واستــقــدام نيكولا المسكون بهـاجس الارتحـال الباحث عن تحرر «شبه كامل من المكان»(٧١) من أوروبا إلى الصحراء المغلقة، لم يكتف بإعطاء المكان الصحراوى قيـمـتـه البـؤروية فـقـط، بل أعطى الرحلة سـمـتـهـا الاستكشـافـيـة الاختـراقية، ووجـهـهـا باتجاه البـواطن الإنسانية والمكانية الأعمق فالأعمق، ومركز حولها بقية الارتحالات والمسارات. لقدكانت الصحراء قبل نيكولا مغلقة لايعرفها سوى أهلها الذين توارثوا العيش فيها منذ آلاف السنين: «كـانت الجـبـال منطوية على أسـرارها والصـحـراء غـامـضـة مـغلقـة عل سكانهـا من قـبـائل البجاة»(٧٢)، فجاءت رحلة نيكولا الذى عجزت الأمكنة الأخرى عن استـيـعـابه ودفـعـه إلى الاسـتـقـرار، لبسط الانطواء، وفتح المغلق واستجلاء الغموض، وما كان لها أن تفعل ذلك، لولم تنطلق من مكان بعيد، كان يفور بنزاعات إيديولوچية ومعتقدية عنيفة، (الثورة الاشتراكية فى روسيا)، ولو لم تتم عبر شخصية مفعمة بالحساسية والغنى الروحى، المترافق بقلق الانتماء، وإشكالية اليقين.

٥ ـ حشد الأمكنة:

من الصـعـب تكريس رواية مكانيـة لتـقـويم مكان واحـد، ومن الصـعـب أيضـاً أن يكتسب المكان فرادته، وخصوصيته، ما لم ننطلق إليه من أمكنة أخرى، وقد استطاع الكاتب فعل ذلك باستقدام نيكولا من روسيا، فاستقدامه من روسيا المضطرمة بأحداث ثورتها جعله يطوف بكل أوروبا، وأوروبا فى بدايات القـرن العـشـرين كـانت لا تزال مـركزاً بؤرياً للحضارة المعاصرة ثقافياً واقـتـصـادياً وعـسكرياً وسـيـاسـياً، العالم الجديد بمعناه السياسى المعاصر(الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى) كـان لايزال على الهـامش، ووقـوفـه بإيطاليـا، مكنه من الإطلالة على حوض البحر الأبيض المتوسط، ومجيئه إلى مصر، وإلى جنوب شرق صحرائها الشرقية، مركزه فى مكان يلتقى فيه العالمان الآسيوى والأفريقى، بالمعنيين الجغرافى المكانى، والثقافى الحضارى. إن رحلة نيكولا ترسم مساراً حلزونياً مخروطياً، يمضى من الخارج إلى الداخل، ومن السطح إلى العـمـق، ويمكن تمـثـيـله بالشكل رقم (٢).

ولم يكن حشد الأمكنة فى الرواية حشداً توصيفياً تجاورياً، يكتفى بالوصف وتقديم المعرفة المباشرة المسطحة، لقد تضافر احتشاد الأمكنة لتكوين الشخصية الروائية لنيكولا، بعـمـقـه الروحى، ورهافـتـه وثقـافـتـه المتنوعة



الشمولية والعميقة، واستطاع حشد الأمكنة أن يقدم حشدا موازيا للتنوع المذهبى والقومى. لقد احتشد البشر بمذاهبهم الكبرى لزحم القسم المائى من سطح الكرة الأرضية فى (موبى ديك)، ممثلين على ظهر «الباقوطة» تمثيلاً يكاد يكون متناسباً مع فعاليتهم الحضارية فى العصر المصطبغ بوجهة نظر الكاتب بالتأكيد، فتمثلت المسيحية بطاقم الباخرة، وتشكل جذرها الثقافى التوراتى بإطلاق الأسماء اليهودية على الشخصيات المسيحية «أخاب، إرميا، إيليا» وتمثل التقاء المسيحية ـ اليهودية بالإسلام عبر اسم الراوى «إسماعيل» والتقاء الإسلام بالبوذية والمجوسية فى اسم «فيض الله» وجماعته من المجدّفين، وتمثلت الوثنية وبقاياها التى أريد لها حصر التفاعل مع المسيحية باسم «كويكوج»، وانتمى الموجودون على ظهر «الباقوطة» إلى معظم بقاع الأرض الجغرافية (المسيحيون والتوراتيون إلى أوروبا وأمريكا، والمسلمون والمجوس والبوذيون إلى آسيا، والوثنيون لأفريقيا والنهايات الجنوبية للعالم الجديد) [٧٣]، فاستطاع هذا التنوع أن يعطى (موبى ديك) قابليتها المميزة لعدد كبير من القراءات والتفسيرات والتأويلات، يضيق مجالنا الراهن عن استعراضها.

وفى (فساد الأمكنة) تم حشد الأمكنة لحشد التنوع البشرى (الدينى، الثقافى، القومى) ووضعه فى فراغ الصحراء الهائل، بغية زحمه وتحريكه، فتمثلت المسيحية الأرثوذكسية الأوروبية المتعرضة لاجتياحات الأفكار والإيديولوچيات الجديدة بنيكولا الروسى، شبه الهارب من التغيير الجديد، وتمثلت الكاثوليكية الغربية بماريو الإيطالى الباحث عن الثروة واقتناص فرص استعمار العالم الفقير، والمسيحية العربية ـ القبطية بالخواجة أنطوان، وحضر الإسلام عبر الشيخ على، والبدو والإطار العام المرسوم ببقية سكان المنطقة، وحضرت الطرق الصوفية الإسلامية بضريح الشاذلى وحجيج مريديه إليه [٧٤]، وحضرت بقايا الوثنية بجد القبائل الصحراوية من خلال اسمه الغريب «كوكالوانكا» وسلوكه الغريب وطريقته فى التعبد [٧٥]. ولم يغفل حشد الأمكنة عن حشد آخر للقوميات، فنيكولا روسى، وإيليا الكبرى قوقازية، وماريو إيطالى، والمصريون كثيرون والبدو كثيرون أيضاً، ولا يستطيع المصريون إغماض العين عن الأصل الألبانى للملك.

أبعاد المكان الصحراوى فى الرواية:

(أ) البعد الجغرافى

لقد تحدد المكان باسمه وموقعه على الخريطة، تحديداً خرج عن صيغة التعيين العلمى البارد واتخذ فى بداية الرواية طابع القص الاستكشافى، الذى يحافظ على فنية الرواية وتقرير الحقائق العلمية والمعرفية فى آن، فيدعونا الكاتب فى الصفحات الأولى من الرواية لمرافقة إحدى القوافل القادمة إلى الصحراء بقصد الاستطلاع ورسم الخرائط، عندما أحاطت ببعض البدو :

و«أخذت منهم بعضاً كأدلاء لها بين الجبال.. ثم مضت تقيس هذه الجبال وتفحصها وتسألهم عن أسمائها وتسجل هذا كله في أوراقها على مدى حول»[٧٦].

وبشكل عام يمكن تسجيل تعامل الكاتب مع الأبعاد الجغرافية لمكانه الفني وفق النقاط التسلسلية التالية:

١ـ تحديد إطاره الخارجي المحيط به، وذكر تخومه بصيغة فنية بعيدة عن أسلوب التقرير العلمي الجاف، فمكانه (مصر) يطل على البحرين الأحمر والأبيض المتوسط، ويقع في المجال الجغرافي الأفريقي البحت بين جزيرة العرب وليبيا؛ وحوض البحر المتوسط «مكان من الأرض معبأ باليود، يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض»[٧٧]، وشمس أفريقيا ظلت تشوى المهاجرين تحتها خمسة آلاف سنة: «إن خمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة.. كفيلة بأن تحرق جلدك وتصبغة بلون البن الغامق»[٧٨]. ولم ينظر الكاتب إلى جبل الدرهيب في جنوب شرق الصحراء المصرية الشرقية من جزيرة العرب شرقاً وليبيا غرباً فقط، لقد نظر إليه أيضاً من المجال الكوني الفسيح:

«يظهر في شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفلي الخفيف مطلاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشترى في الغرب يتأرجح بعيداً فوق سماء ليبيا.. فيسبح عقل نيكولا في الملكوت»[٧٩].

ولا يخرج الوصف الجغرافي لمصر أيضاً عن هذا الإطار الفني الجميل فيأتي وصفها بلسان ماريو صديق نيكولا:

«وكان صديقه يلوح له بأرض عظيمة ذات تاريخ حافل، يشقها نهر النيل ويمتد بها إلى حافة البحر قادماً من صحارى هائلة، بها جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن.. أرض لا يحكمها أهلها.. ينزح إليها كل راغب فينقب ويعثر، ويستخرج ترخيصاً للحفر، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها حتى الآن أحد»[٨٠].

لابد في مجال التعقيب المختصر على هذا الشاهد أن نلاحظ همود التوتر الفني في نصفه الثاني، وغياب التصوير البلاغي، والاكتفاء باستخدام عبارات صحافية باهتة جمالياً، وربما كان مضمونها العاكس لشراهة المستثمر الأوروبي وتفكيره المستثار بأحلام الثروة[٨١] يعطيها من الإثارة ما يعوضها عن افتقاد فنية التعبير.

٢ـ تحديد المنطقة الأقل اتساعاً بأسمائها الجغرافية. لقد أشرت إلى أن مسارات الرواية تتحرك في دوائر حلزونية مخروطية، وتضيق الدائرة باقتراب المسار من بؤرته، وكلما ضاقت الدائرة كثرت التفاصيل، وتكاثفت المشاهد، فتزدحم الرواية بأسماء المناطق والجبال المحيطة بجبل الدرهيب «جبل شلاتين، جبل الأبرق، جبال زرقة النعام، وادى الجمال، جبال السكرى و حماطة، وأبو غصون، وسميكوكى، وجبل مصرار، وخليج بناس، وجبل علبة... إلخ»[٨٢].

٣ ـ الحديث عن جبل الدرهيب بشكله الهلالي، وقممه الخادعة المتزلجة، ذات الرؤوس المدببة الحادة كالإبر. وأشار الكاتب إلى ارتفاعه، ووقوعه على مقربة من رأس بناس على البحر الأحمر، وتحدث عن تكوين الجبل من صخور البازلت والجرانيت والأحجار الجيرية، والبحرية المتكلسة التي «تشكل وهاداً أحياناً وتلالاً أحياناً»[٨٣]، وتحدث طويلاً عن باطنه وأنفاقه المتوزعة في ثلاث طبقات، وتحدث عن غناه بخامة التلك ذات القوام الشمعي، وكيفية توزّعها داخل الجبل في عروق[٨٤]، وتحدث أيضا عن الفروق الهائلة بين درجات الحرارة

نهاراً وليلاً، ففى النهار « تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء تكون قادرة على طهى الخبز»(٨٥)، وفى الليل «يتحول الحر اللافح إلى نسيم لافح ثم إلى برد لافح.... فيحضر نيكولا بطانية ويلتف بها ويقبع مسنداً ظهره إلى صخور الدرهيب التى بدأت فى التثلج»(٨٦)، وتحدث أيضا عن فعل الحتّ فى الجبال، وتحدث عن غناها بالثروات والمعادن، فقد استخرج من جوف السكرى سبيكة من الذهب، وتحدث عن:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بمكانها فى هذه الصحراء منذ وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها، فتتشكل وتتحول، وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن»(٨٧).

٤ ـ الإطلالة على الصحراء من الدرهيب: لم يكف نيكولا عن الترحال بعد وصوله إلى الدرهيب، فانتهاء الرحلة الحلزونية إلى أحد الأعماق لم يعن فى الراوية التوقف والانغلاق، بل كان التوقف محطة استراحة لبدء رحلة جديدة، فقد ترك السكرى، ليبحث عن إيسا إثر اختفاء سبيكة الذهب(٨٨)، وارتحل بصحبته على ظهور الجمال إلى جبل علبة(٨٩)، وسافر إلى القاهرة للقاء زوجه(٩٠)، وغادر الدرهيب آخر مرة ليضع رضيع ابنته على إحدى القمم طعاماً للضباع والذئاب، وفى هذه الارتحالات، من البؤرة وإليها، تم تصوير الصحراء تصويراً جمالياً، لم يغفل الحقائق الجغرافية، برغم عدم انطلاقه منها، وبرغم عدم إعطائها وزنها المعرفى الذى يمكن أن يقتحم النص ويثقله بما يقع خارج الفن، فقرص الشمس فى الشروق الصحراوى يوحى لمشاهده بإمكان القبض عليه، و«دروب الصحراء الفسيحة مفتوحة على الخطر طوال الوقت»(٩١)، ورمال الصحراء ملأى بحصى دقيق «من الاسبستوس وبلورات الرخام ذات الأسنة القاطعة والقواقع المهشمة من مليون ألف عام»(٩٢)، والشمس الصحراوية حين تكون فى كبد السماء تمنع الصقور عن الطيران بسبب ضراوة حرارتها النارية الفظيعة: «الشمس تصبغ الفناء أمام البيوت بضوئها النارى فيبدو التراب والرمل رماد احتراق صخور هذا الفناء بذلك الضوء النارى»(٩٣)، وخرائط الصحراء تغطى الجدران الخشبية فى غرفة نيكولا(٩٤)، ولا يكف نيكولا طوال وجوده فى الدرهيب من الوقوف على الحواف الجهنمية(٩٥) والإطلال على «بحر الرمال الساكن، فينقبض قلبه لسكونه الرمادى الموحش وتناهى إلى سمعه عواء الضباع»(٩٦).

وفى ضياع نيكولا فى الصحراء، أفرد الكاتب فقرة طويلة نسبياً للحديث عن السراب من حيث هو ظاهرة طبيعية فى الصحراء، تزخر بعدد كبير من المحمولات النفسية والبدنية، والكابوسية، والحلمية، بالإضافة إلى أن القدرة الخاصة التى يملكها السراب على التخييلية الشديدة، وإيهام مشاهده بحقيقيته إلى درجة التصديق المميت، تجعله على صلة مشابهة مع الفن تقرب حد الاتحاد، فى جعل المتعامل معه محصوراً ضمن نطاق محمولاته التخييلية، بما يكفى لاستلابه، فالسراب يخلق واقعاً وهمياً، يقسر مشاهده على تصديقه، والفن يخلق واقعاً تخييلياً، من مقاييس جودته قدرته على أسر المتعامل معه للبقاء فى أجوائه:

«فى الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال .. وعندما أمعن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات، ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارفة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتتحرك.

فحاول أن يكشف اللغز الذى تحويه هذه الظلال فيجعلها تبدو قبباً ومآذن ذات مرة.. ونافورات مرة أخرى بل وأخطر من هذا أن تجعل ذلك الذى يراها يصدقها»(٩٧).

٥ ـ الحياة الاجتماعية في الصحراء: قلما يعمد الفنان إلى إثقال عمله الفني بعناصر معرفية مباشرة بغية إبقاء عمله ضمن نطاق الفن، ومنعه من الانضواء تحت أنساق معرفية أخرى، ولكن العمل الفني أيا كان جنسه (تشكيل، موسيقى، شعر، رواية...) يشكل بطبيعته نمطاً معرفياً ما، ويتضمن جملة من المعارف الأخرى التي لاتنتسب بالضرورة إلى النمط نفسه الذي ينتسب إليه. فما أكثر ما يتم اعتماد الفن ـ بتشكلاته وتفرعاته المختلفة عبر القرون ـ واحداً من المصادر الرئيسة لإنشاء علوم أخرى، كالتاريخ والجغرافيا والتاريخ الطبيعي، وعلم الاجتماع وغير ذلك..، وأحياناً يبالغ الفنان في محاولة تنقية عمله من «الشوائب المعرفية» لتأكيد نسبته إلى «الفن الخالص» وقد:

«يقسم على أنه لم يسع إلى إعطائنا أية معارف، وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفية، حتى لو كان هو نفسه خاضعاً لانعكاس خواء داخلي قانط»(٩٨).

و(فساد الأمكنة) برغم ابتعادها عن أسلوب التقرير المعرفي، تكاد تكون موسوعة صغيرة عن الصحراء، إذا نظرنا إليها من زاوية «القيم المعرفية».

لا يطيل صبري موسى حديثه عن أبناء القبائل الذين «ظلوا لاصقين بصخور هذه الجبال في إصرار يتكاثرون فيها وينقسمون إلى فروع وقبائل»(٩٩)، ولأستطيع الاطمئنان إلى ما نسبه لهم من أصل قوقازي ينحدرون منه، لتفسير جمال قسماتهم وروعة تناسقها، وما لون البن الغامق الذي يصبغهم سوى نتاج حتمي «لخمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة»(١٠٠). والمهم أننا لسنا في معرض تقييم معلومات الكاتب عن الأصل العرقي لقبائل الصحراء، فمن الواضح أنه يضيفهم لملء مكانه الصحراوي بالمزيد من عناصر الإثارة التي تسير بالمكان إلى وجهته العجائبية، ابتداء من الأسماء الغريبة «كوكالوانكا، إيسا، كريشاب» ومروراً بامتحان المشي على الجمر، لتجريم المذنب أو تبرئة البريء(١٠١)، ومناداة الضائعين عبر الصراخ بأسمائهم في الآبار للتأكد من موتهم أو بقائهم(١٠٢)، والحج السنوي إلى ضريح الشاذلي، وقصد كوكالوانكا لإطلاعه على همومهم واستخارته فيما يفعلون، وانتهاء بطقس تكريم الأشجار المتوحدة.

وإلى جانب الحديث عما يهم البحث في «عجائبية القبائل» من عادات «عجائبية» يتحدث أيضاً عن عادات أخرى، يتقاسمها معظم سكان الصحارى، إن لم يكن كلهم، كإخضاع حياتهم لقانون صارم ودقيق، لكنه غير مكتوب يتوارثونه جيلاً بعد جيل(١٠٣)، واتصالهم بالعالم الخارجي عبر القوافل، وكأن حياتهم قوافل متتالية من الماضي السحيق إلى الآن:

«يمضون وقتهم هناك يرصدون الأفق عساهم يلمحون القافلة وهي تعود .. يكون الحرمان قد أضناهم، والشوق إلى الأشياء القادمة من وراء عالمهم يحرك فضولهم حتى تجيء القافلة فيقيمون الأفراح داخل نفوسهم الشجاعة الصبورة ويطربون .. وتصبح الصحراء حضراً كاملاً إذا جاءت القافلة بالسجائر والعطور والبقول والحلاوة»(١٠٤).

(ب) البعد التاريخي

تقل التعيينات التاريخية المساهمة في صنع مكان (فساد الأمكنة)، فالصحراء العربية، برغم ازدحامها بكمية كبيرة من التاريخ، وبسبب طبيعتها الجغرافية، وتركيبها الجيولوجي، تعجز عن الاحتفاظ بتوضعاته المادية المكانية، كالمدن الأثرية، ومخلفات المعارك والمدافن، وما شابه ذلك. لاشك في أننا نقع على مدن أثرية قديمة ما زالت قائمة حتى الآن، كتدمر وبقايا سد

مأرب، لكن المساحة الشاسعة من الصحراء العربية فى شبه الجزيرة العربية وفى الصحراء الكبرى تكاد تكون مقفرة من هذه المدن، فضلاً عن أن تدمر ومدن اليمن تقع على تخوم الصحراء وفى أقاليم مناخية وجيولوجية وتضاريسية، تخرج عن المفهوم الكامل للصحراء، وتنتسب إلى البوادى ومناطق الجفاف، فالصحراء هى المكان الأنسب لاندراس المدن وأماكن العيش القديم إلى درجة الامّحاء، بسبب تكوينها الجيولوجى المناخى: «الرمال والرياح العنيفة» أولا، وبسبب من هجرة السكان الدائمة عنها ثانياً، فبناء المدن على كثبان الرمال، يعنى بناء «مدن من ملح» على حد تعبير عبد الرحمن منيف، والمثال الذى عاصره القرن العشرون للتدليل على قدرة الصحراء الخاصة على ابتلاع ما يصنعه البشر على سطحها ، هو الامّحاء شبه الكامل ، لمواقع معارك العلمين فى الصحراء المصرية ـ الليبية ، برغم الفترة الزمنية الضئيلة التى تفصلنا عنها ، وبرغم التقدم التقنى الكبير الذى عرفته الدول المتحاربة آنذاك ، والاتساع الجغرافى لرقعة المعارك، والكمية الهائلة للبشر والمعدات التى شهدتها تلك الفترة فى تلك الصحراء.

ومع هذا ، لم يخل المكان فى (فساد الأمكنة) من إشارات لفعل التاريخ فى المكان ، أو لفعل المكان فى التاريخ . وقد تم بث الإشارات فى ثنايا المشاهد والأحداث بشكل يوحى بأنه أتى عرضياً، أو أتى نوعاً من أنواع استكمال الوحدة الفنية لذاتها ، لكيلا ينوء النص بإقحامها على سياقاته الفنية .

لقد نأى الكاتب بمكانه إلى عمق زمنى شديد الإيغال فى القدم ، خلال نقله أقدام نيكولا على «حصى الأسبستوس والقواقع المهشمة منذ مليون ألف عام»(١٠٥)، واقترب من عصور التاريخ فى «الهجرة المستمرة تحت شمس أفريقيا الحارة منذ خمسة آلاف سنة »(١٠٦) وارتد بوعى نيكولا إلى أيام موسى ، عندما كانت هذه الصحراء تسمى «أرض كوش» ونسب إليها تاريخاً عريقاً فى التعدين بواسطة الأفعى البرونزية المنسوبة لموسى(١٠٧)، وهناك أيضاً أطلال:

«مدينة بارنيس الأثرية التى بناها القيصر بطليموس الزمار من ألفى سنة تخليداً لابنته ذات الأصل الزنجى وأنقاض المدن القديمة فى وادى شنشق ووادى سكيت والخريط عبر تلك الطرق القديمة التى كانت تقطعها جيوش الفراعنة القدامى والأباطرة الرومان»(١٠٨).

وهناك أخيراً هذه الأحداث المتلاحقة ، التى نستطيع الاحتفاظ بمصداقها المرجعى ، بالنسبة للفترة المتعلقة بالاكتشافات المعاصرة فى الصحراء، وتاريخ قدوم أحد أشكال الاستعمار الحديث، للتنقيب عن مكامن الثروات الباطنية واستخراجها ونهبها: «الذهب للأغراب ، ولأهل المكان ملء بطن أو بطنين»(١٠٩).

وفى معرض الحديث عن التاريخ ، لابد من إثبات تحفظ يتعلق بالمحمولات المجازية والترميزية ، لما ذكره الكاتب من تحديدات تاريخية للفترات المغرقة فى القدم، فالمهم أن تخدم التحديدات الرقمية فنية العمل ، وأن تكون جزءاً من هيكليته العامة ، بغضّ النظر عن مطلقية الدقة والصواب ، آخذاً فى الحسبان ضرورة الابتعاد عن الافتراء على التاريخ ، والابتعاد عن تحميله مالا يحتمل.

(ج) البعدان الفيزيائى والهندسى:

قد يكون الحديث عن أبعاد هندسية وفيزيائية فى الصحراء الشاسعة ضرباً من الترف الكتابى والإسهاب فى تفاصيل وإيضاحات لاتحتملها (فساد الأمكنة) ، غير أن هذه الدراسة تملك سببين لإثبات هذه الفقرة: الأول ـ استيفاء المكان لأبعاده استيفاء نظرياً وتطبيقياً، والثانى ـ وجود تضمينات هندسية وفيزيائية فى رسم الأماكن ساهمت فى إكساء المكان بعناصر تنويع جمالى إضافية.

فى البعد الهندسى الخاضع للقياس الموضوعى، لانجد ما يغنى الجانب الجمالى، إغناء عميقاً، باستثناء عـمق الدرهيب، وتجاوز رقم الألف الذى أشرت إلى بعض محمولاته فى مطلع الدراسة، كما أننا نلمح إشارات أخرى تنتمى إلى فكرة الهندسة كاستخدام لفظة «ديكور» لوصف المكان البؤرى وتأطيره [١١٠]، وما قامت به قافلة المستطلعين التى ضمت عدداً من المهندسين من قياسات وتسميات للصحراء ومواقعها، وكذلك ما ورد مضمراً أثناء حفر الدرهيب، وتحديد مسارات أنفاقه واتجاهاتها، وتحضير الخرائط والمصورات التى لابد منها قبل البدء بتنفيذ العمل، ولا يخفى ما تستلزمه هذه العمليات من فهم هندسى بحت للجبل، مكاناً فراغياً، ولابد أيضاً من التعامل معه تعاملاً هندسياً بحتاً، أثناء نقل المخططات إلى الواقع [١١١]، وأثناء تأمل المخططات على المائدة الهندسية، بالإضافة إلى استعارة بعض المفردات من عالم الهندسة أثناء وصف الدرهيب: «تقوس، دائرة، منتصف».

ولكن مع خصائص المكان الفيزيائية يختلف الأمر، فالصحراء تزخر بالظواهر الفيزيائية الفذة، وعند تعامل الحاسة الفيزيائية «العين» مع الظواهر الفيزيائية تنتج مقادير كبيرة من جماليات الإبصار، أو خدعه الإيهامية القاتلة.

هناك أولاً شروق الشمس فى الصحراء، وما يعطيه الجو الصحراوى الجاف الخالى من الرطوبة وعناصر الكثافة لقرص الشمس من نصوع لونى مدهش يجعل نيكولا «يحث بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة، ليمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً فى السماء» [١١٢]. والشمس أثناء سطوعها الشديد، المترافق بقدرة الرمال والصخور على عكس ضوئها، تصنع إضاءة، تبلغ شدتها حدود التعمية الشاملة، فمن المعروف أن التحديق فى الضوء الشديد، كالعمى فى قدرته على حجب الرؤية، ومنع تبين الأشياء، فتتجسد بذلك الفكرة الذاهبة إلى أن التطرف الدرجىّ فى الشىء يتحول به إلى نقيضه كما فى مثالنا هذا؛ فملامح الجبل لا تظهر لهم خلال «الضوء الجارح الذى تلقيه عليه الشمس من السماء البيضاء» [١١٣]، وعند الغروب يتحول الجبل بفعل انعكاس أشعة الغروب على صخوره إلى ينابيع ضوئية، تتدفق منها ألوان قوس قزح: «كانت الشمس تغرب على السفح الغربى للدرهيب فتكسر إشعاعاتها الحمراء على صخوره الزرقاء، فتنبعث منها كل ألوان الطيف» [١١٤]. لكن الظاهرة الفيزيائية الأكثر شهرة وانتشاراً، والأكثر قدرة على استلاب المشاهد وانتزاعه من نفسه وعالمه إلى عالم من الوهم المطلق، هى ظاهرة السراب، فالسراب ظاهر فيزيائية يقتصر وجودها على الصحارى، ومناطق الجفاف ذات القيظ الشديد الناجم عن التشمس الشديد وتحدث أثراً إيهامياً فى عين الرائى، يقبلها الوعى على أنها حقيقة، فى حالة الإعياء الشديد، فيكون السراب تحولاً نوعياً ناتجاً عن تراكمات الشدة المتطرفة فى التشمس والإعياء والعطش، فالإيهام الفيزيائى يتضافر مع الحاجة العضوية البيولوجية لصنع عوالم ليست موجودة، والوعى يدرك أنها ليست موجودة، لكن حاجة الجسم الشديدة إلى الماء والراحة والظلال تفرض على الوعى تصديق وجودها، وتلزم الجسد بالسهر اللاهث وراءها:

«أنفاس الأرض التى تتكاثف تحت الشمس فتبدو كلما ابتعدوا عنها سراباً فأخذ نيكولا يحدق فى السراب..

.. فى الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال.. وعندما أمعن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارفة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتتحرك» [١١٥].

الفيزياء هنا تغنى المشهد التخييلى إغناء كبيراً، مضيفة إليه ما يصعب استلهامه أو استيهامه من الواقع، إنها تحسن صنع مكان تخييلى إضافى وإعطائه بعداً إشكالياً وجمالياً آخر، بحيث يصبح من الممكن أن نطلق على السراب الروائى تخييل التخييل، ومن الممكن أيضاً إنشاء علاقة تواصلية بين مكانين تخييليين، تقارب العلاقة التواصلية بين نصين متجاورين «تجاوراً ترابطياً» داخل العمل الروائى ضمن ظاهرة ما يدعى بـ «التناص»، فيكتسب العمل الروائى من خلال ذلك أبعاداً رؤيوية وجمالية جديدة، وقابليات إضافية لتعدد الرؤى والقراءات. وبشكل عام، يمكن تمثيل السراب وعلاقته بالواقع والتخييل ضمن الشكل رقم (٣).

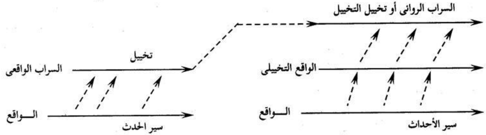
(د) البعد الذاتى النفسى وصوفية العلاقة مع المكان:

تكاد الرؤية الذاتية المحكومة بصلات نفسية عالية التوتر مع المكان أن تستأثر بمجمل الديناميات الداخلية الفاعلة فى تحريك الأحداث والأزمنة والأمكنة فى الرواية. لقد أسهب الكاتب فى الحومان حول شخصية نيكولا الهاربة من «الانزواء فى براثن دفء مكان واحد»[١١٦] وروحه القلقة الباحثة المتطلعة إلى «أمكنة جديدة»[١١٧]، وتوقه إلى الانعتاق من «حدود المكان»[١١٨]، وانبهاره «بحلم المعرفة فى بحر التجوال»[١١٩]، قبل أن يلصقه بمكانه فى الدرهيب، لصقاً أبدياً بعد أن غادره الجميع.

وأسهب الكاتب أيضاً فى حديثه عن وحشة المكان وابتعاده عن مواطن الخصب، ومظاهر الحياة الاجتماعية السوية، وعدم صلاحيته للحياة البشرية المستمرة، واستطاع هذا الإسهاب أن يستثير منذ الصفحات الأولى فى الرواية فضول القارئ الغريزى فى حب المعرفة والاستطلاع بأشكاله العامة من جانب، وفضوله القابل للاستثارة بفعل تخييلية الفن من جانب آخر، ولم يمارس صبرى موسى لعبة التلغيز المعروفة فى الرواية التقليدية المتلخصة فى تأخير حل اللغز والإجابة عن التساؤلات المستثارة حتى الصفحات الأخيرة من الرواية. إن الكاتب، فى الصفحات الأولى، يفسر هذا الالتصاق الاستثنائى مع المكان الاستثنائى بعلاقة روحية ـ نفسية استثنائية نشأت بين نيكولا ومكانه اللاصق به مادياً ونفسياً، وما كان لها أن تنشأ، إلا عبر خطيئة استثنائية كانت البؤرة التعطنية التى جرثمت الأمكنة، وأوصلتها إلى التلف والفساد، لقد كان الآخرون:

«قادرين على أن يأخذوا أرواحهم الحقيقية معهم.. وأنهم فى النهاية أحرار مستقلون عن المكان لا يشدهم إليه ذنب أو تربطهم به خطيئة»[١٢٠].

لقد اختار نيكولا مكاناً مناسباً لممارسة «طقوس عذابه اليومية»[١٢١] ممارسة لا يغيب عنها انحدارها من خلفية دينية مسيحية، تتلخص فكرتها فى اعتبار التعذيب



شكل رقم (٣)

الجسدى لقهر النفس وإذلالها وسيلة للتكفير عن الخطايا وسبيلاً لخلاص الروح، حيث يشكل صلب المسيح وطقوس تعذيبه عنوانها ورمزها الرئيس، ولا يغيب عنها الفهم الإسلامى الذى تلخصه الآية الكريمة:﴿ولكم فى القصاص حياة يا أولى الألباب﴾[١٢٢]. غير أن حالة نيكولا لا يمكن تفسيرها بأصلها الدينى برغم وجوده، فالدين والقوانين والأعراف الاجتماعية تبرئه من الخطايا التى نسبها لنفسه، وعجزه عن إيقاف تعذيب نفسه ـ كأنما يجد لذة فى هذا التعذيب ـ يعطى وجوده فى الدرهيب بعداً «ماسوشياً»، وقراره الواعى المتضمن التصاقه الحلولى بالمكان ـ كأن المكان قد حل فيه، بدلاً من حلوله فى المكان ـ يعطى وجوده بعداً صوفيا تكثر الإشارات إليه ـ صريحاً ومضمراً ـ فى الرواية:

«يقف هناك نيكولا، كما قرر لنفسه... يقف هناك نيكولا الذى لا وطن له.. عارياً ومصلوباً على الفراغ المتأجج الحرارة وحده.. تلفحه ريح الصحراء العارمة بين حين وحين.. فلا يمكنه أن يدخر منها ملء قبضتيه»[١٢٣].

لا يغيب أيضاً ما فى هذا التصوير من نزعة «زهدية» عرفتها معظم الطرق الصوفية الإسلامية، حيث يتناسب الغنى الروحى مع الفقر المادى تناسباً عكسياً ينمو باطراد، أى كلما ازداد الفقر المادى ازداد الغنى الروحى والعكس صحيح: «لقد كانوا جميعاً يحلمون بالذهب بينما نيكولا مبهوراً يحلم بالمعرفة فى بحر التجوال»[١٢٤]. كان نيكولا شريكاً للخواجة أنطوان فى منجم الدرهيب، لكنه لم يدخر لنفسه سوى العذاب اليومى:

«تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء تكون قادرة على طهى الخبز ... عند ذلك يدرك نيكولا المأساوى أنه غير جدير باحتمال العذاب بهذه الطريقة .. فيدحرج جسده العارى عن القمم المتزلجة هابطاً إلى مأواه فى بطن الدرهيب»[١٢٥].

ويخرج وصف فقر نيكولا وجوعه عن تلك الطريقة الشاكية المستدرة للتعاطف إلى هذا التصوير الجميل لعلاقته مع الطعام:

«لم يكن نيكولا قد بلع طعاماً فى يومه ذاك. يتذكر ذلك حين يرى على المائدة الحديدية علب السمك المحفوظ، فيزم شفتيه مقطباً وكأنه يرفضها ويتناول زجاجة الخمر فيجدها فارغة .. وكان قد تناولها بالأمس ووجدها فارغة أيضاً، وسوف يتناولها بعد حين ويجدها أيضاً فارغة .. فكيف تجيء الخمر الآن فى هذا الفراغ»[١٢٦].

هذه العلاقة المفردة بين نيكولا والفراغ.. فراغ المعدة وفراغ زجاجة الخمر وفراغ المكان من البشر، وفراغ جوف الدرهيب من المنقبين والكنوز، والفراغ الهائل للصحراء، تضعه على صراط دقيق كالشعرة، يرسم حداً فاصلاً بين موقعين يؤرجحان نيكولا بينهما، حتى بعد الفراغ من قراءة الرواية، موقع المفعم بالغنى الروحى إلى درجة الاكتفاء بغناه الداخلى عن كل ما عداه، وموقع المجذوب الصوفى، الذى يمنعه انجذابه من التفكير بنفسه وبما حوله، فلا يتمكن من الإطلالة الواعية على الحياة، مع ملاحظة أن هذا التأرجح لنيكولا لم يكن تأرجحاً سكونياً، يكرس المراوحة فى المكان نفسه، فقد استطعنا ملاحقة فاعليته فى الأحداث والمكان والشخصيات على مستويين: مستوى القراءة، ومستوى الدراسة الباحثة المستقصية.

لقد طغى تبادل الحلول الصوفى بين الإنسان والمكان على مجمل الأبعاد النفسية ـ الروحية للمكان. فالانطلاق من اصطخاب داخل نيكولا بـ «نوع من الشغف الرقاق، الشغف الظامئ للمستحيل»[١٢٧]، إثر

تعايشه مع الشروق الصحراوى أول مرة، يضع نيكولا «المؤرجح» فى موقع الغنى الروحى الواعى، أكثر مما يضعه فى موقع الانجذاب السلبى، وهذا الانطلاق يستمر فى متابعة نيكولا وعلاقته المرهفة الفريدة مع المكان:

«كان نيكولا يرتجف مهابة وخشوعاً، وقد استولى المكان على حواسه المضطرمة بالرغبة فى التحليق وشعر بأنه يوشك أن يجد مكاناً يرغب فى الانتماء إليه، يوشك أن يجد موطناً» (١٢٨).

لا شئ يعطى الوطن قيمته الروحية العميقة كالانتماء إليه عبر هذا الشغف العنيف بالظمأ للمستحيل، الذى ظل متواصلاً مع نيكولا، وظل نامياً فى روحه يعطى المكان أبعاده الإنسانية، يحركه وينميه فى داخله لينمو فيه، فمنذ لحظاته الأولى فى الصحراء كان «ينظر إلى جبالها من السيارة فى وجل وتوقير»(١٢٩)، والتوقير تحول إلى نوع من الإجلال والعبادة بمفهومها الصوفى القائم فى الحب المتبادل الذى تصل ذروته إلى التمازج الناشئ عن ذوبان الذات وتلاشيها فى موضوع حبها: «أى إحساس شمولى قد احتواه فى تلك اللحظات الملهمة فمزجه فى المكان وأذابه فيه» (١٣٠). ونجد العلاقة الذوبانية مع المكان أيضاً على مستويين تركيبيين؛ الأول: ذوبان الروح فى الجسد، والثانى: ذوبان الجسد الحامل للروح فى المكان، فجسده: «ذاك الذى يحوى روحه اللامحدودة قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً فى ذلك المكان الأم»(١٣١). وتسمية المكان بالأم لاتخرج بالموضوع عن إيمانه بوحدة الحياة الطبيعية، واعتبار الطبيعة هى الأم الأولى، ولكن التسمية تؤكد العلاقة التصوفية مع المكان بتأنيثه المجازى مرتين، تسميته بالأم الأنثى مرة، وبالزوج «الأنثى - إيليا» مرة أخرى، حيث يصبح التطلع إلى الذوبان فيه مدفوعاً بشهوة عنيفة مماثلة لشهوة الجنس:

«إيليا شهوة جامحة، كما أن الجبل شهوة جامحة، كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفى شهوة كبرى أشد جموحاً»(١٣٢).

ويتأكد تأنيث الصحراء، وحلولها محل المرأة، حين يجعلها المعادل الأقدر على امتصاص حاجات الجسد الجنسية وفوراته الشبقية:

«لقد ساعده سكونها الصوفى المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفف التلقائى من أحمال الجسد الداخلية، ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته»(١٣٣).

ولابد للخاتمة الطبيعية لتصوف نيكولا المكانى أن تكون متضمنة فى هذه العبارة التى يخاطبه بها المؤلف: «تتيبس وتصبح صخرة من الصخور فى قلب الدرهيب العظيم الذى أعطيته قلبك وعقلك وروحك»(١٣٤).

وقبل ختم الحديث عن صوفية المكان، تجدر الإشارة إلى أن العلاقة الصوفية لم يقصرها الكاتب على نيكولا، بل نسبها أيضاً للبدو الذين - بسبب عامل المكان - يملكون فضائل:

«تمنحهم قدرة على الصفاء، فيمتلكون حساً غريزياً مشبعاً بالطمأنينة يضئ فى عقل البدوى، حينما يضيع منهم الطريق فى رمال الصحراء الساخنة الناعمة، فيهتدى إلى طريقه وتجعل قلبه يدق له إنذاراً بالخطر وهو نائم فى ليل الصحراء السحرى، حينما يقترب من جسده عقرب أو ثعبان»(١٣٥).

وقبل ذلك نسب الفعل التصوفى إلى زمن موغل فى القدم، وقدم له صورة جميلة وحية، من خلال العلاقة بين كوكالوانكا وجبل علبة:

«جدهم الأكبر كوكالوانكا، ذلك الذى أمضى عمره فى كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض ليصلى للمكان ويتعبد حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخوره، بينما انطلقت روحه تخفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها»(١٣٦).

الحكاية المشهدية القصيرة تكاد تكون تلخيصاً أنموذجياً للعلاقة التصوفية بين العابد والمعبود، بين العاشق والمعشوق، تذوب الذات فى موضوعها إلى درجة الفناء، الجسد يصبح صخرة ميتة، والروح تصبح ماء يبث الحياة، ويحضر إلى الذهن نص الآية الكريمة: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حى﴾(١٣٧).

(هـ) البعد الفنى الجمالى:

إن تكريس هذه الرواية لجماليات الصحراء يقتضى بعض التفصيل فى استعراض هذه الجماليات، لذلك سأرجئ الحديث عنها إلى الفقرات التالية، وأكتفى، ضمن هذه الفقرة، بالإشارة الموجزة إلى بعض جماليات التناول التخييلى التى أعطت المكان بعداً ميتافيزيقياً، نجد تجليه الأبرز والأكثر انتشاراً فى ظاهرة السراب التى تكرر الحديث عنها، ونجد أيضاً المشاهد الإيهامية التى لاتستطيع خداع الوعى، كما فى حالة السراب، إلا بعد إقامة نوع من التواطؤ الضمنى بين العين والعقل، حيث يستسلم العقل بنوع من التلذذ للإيهامات والتخييلات التى تقدمها العين، كما يحدث للمتفرج الذى يعى مسبقاً، أنه يشاهد أحداثاً إيهامية وتخييلية فى المسرح والسينما، ومع ذلك لا يمنعه وعيه من الاستمتاع والانفعال العالى بما يشاهد. وفى (فساد الأمكنة) «تصبح الجبال أشباحاً خرافية فى ذلك المدى اللانهائى»(١٣٨) تزحم عينى نيكولا بالرؤى العميقة، عندما تتعذر الرؤية البصرية بسبب تكاثف الظلام، وعند بزوغ النجوم، يصبح بإمكانه التعامل مع المشترى والمريخ، وكأنهما قريبان، كالجبال الذائبة فى الظلام، بعد أن هيأ الظلام لعقله المناخ الملائم لـ «يسبح فى الملكوت»(١٣٩). ونيكولا يعرف أن الصور الناشئة فى خياله من جراء اندغام قتلى البئر بألوان الصحراء، ليست أكثر من صور خيالية يسقطها على الواقع المرئى: «خيل إليه أن دماء الرجال الذين ابتلعهم البئر، قد نشرت لونها فى الصحراء وصبغت كل شيء»(١٤٠)، ولا يكف نيكولا عن التخيل والاندهاش بما يتخيل كطفل برىء «حملته البراءة على سحب من بخار كثيف إلى نصوع الصحراء ووضوحها ومداها الفسيح اللامتناهى حيث اختلط فى عقله الزمان والمكان»(١٤١). وفى اختلاط الزمان بالمكان فى رحاب الفراغ الأرضى الشاسع، يخرج المكان من تحققه الفعلى على بطاح الصحراء، وينتمى إلى الامتداد الأزلى للكون ومسافاته اللانهائية، حيث يضمحل اليقين بحقيقية الأشياء إلى درجة الاكتفاء بمجرد الإيمان بوجودها، أو الاكتفاء بعدمه.

جماليات التناول المثنوى للصحراء

ربما كان الجمال آخر ما يمكن استلهامه، أو استخراجه، أو استقدامه من الصحراء، لارتباطها بجملة من التجسيدات الأنموذجية لمفاهيم كثيرة تقع على الطرف المناقض لفكرة الجمال فى معظم تجلياتها أيضاً، كالقحط والجدب والوعورة والوحشة، وانعدام الماء وأشكال الخصوبة، وهياج رياح الخماسين والعجاج، وافتقاد الأمن، وازدحامها بالمخلوقات المخيفة كالأفاعى والذئاب والضباع، والطيور الجارحة، وقدرتها على استلاب البشر وتضييعهم وابتلاعهم وقتلهم عطشاً بين جبالها ووهادها اللانهائية، أو دفنهم أحياء تحت جبال رمالها المتحركة. وباختصار، يمكن اعتبارها المكان الأنسب على سطح الكرة الأرضية لابتلاع الحياة، واحتضان ما هو موحش ومميت. ولكن هل هناك أدعى

لإلهاب الخيال من استثارته بفعل عوامل قتله، وهل هناك أيضاً أجمل من أن يولد الجمال ويسطع على تخوم المصائر البشرية؟ فبقدر ما يكون الموت قريباً وماثلاً، تكون وسائل مقاومته ونفيه قوية وعنيفة، وبقدر ما يكون القحط المميت شاملاً يكون الجمال الساعى إلى نفيه متجلياً ورائعاً. وقد تجسدت الجماليات الخاصة للصحراء فى (فساد الأمكنة) ضمن عدد من النقاط التى لا تتطابق بالضرورة مع الجماليات الصحراوية التى يطرحها الواقع، أو تلك التى تطرحها روايات أخرى، وكان فى طليعة هذه الجماليات ما تزخر به الصحراء من مثنويات خاصة طرحتها الرواية بأشكال فريدة، وفيما يلى أبرز هذه المثنويات:

أولاً: التوسع والتكثف:

لقد وشت استعارة عينى الصقر، فى الأسطر الأولى من الرواية للإطلالة على الصحراء، بالكيفية التى تعامل بها الكاتب مع مكانه وشخوصه. إنه - كالصقر - يطل على مساحة كبيرة، يؤطرها الدوران حولها والحومان فوقها، ثم يبدأ بمعاينة التفاصيل وتقليبها من جوانبها كافة، ثم تفتيشها المتأنى، وتفليتها، ثم الانقضاض، ومحاولة التغلغل والنفاذ إلى الأعماق.

هناك أعمال روائية كثيرة أشهرها (مدن الملح) و(النهايات) لعبد الرحمن منيف، استطاعت أن تقدم المشهد الصحراوى فى تجلياته الجمالية العليا، ولكن (فساد الأمكنة) انفردت بقدرتها على تقديم المكان من الداخل بكل ما تحمله الكلمة من معان ومحمولات، الداخل المكانى المادى (جوف الدرهيب) وانعكاسات المكان فى دواخل الشخوص، وتأثيراته الفاعلة فى تكوين الدينامية الداخلية (المقروءة صراحة والمضمرة) لجمل العمل الروائى.

فالرواية تتيح لنا الإطلالة على اتساع الصحراء الهائل بعينى نيكولا من قمة الدرهيب، لمشاهدة هذا الاستيقاظ الشمولى الكونى للأرض والطبيعة والحياة، بكل ما يتركه فى النفس والوجدان من انعكاسات ساحرة وآسرة:

«لن تكون الشمس قد أطلت من وراء الأفق الفضى بعد وهكذا يكون نيكولا حاضراً حينما تتعرى الصحراء قطعة قطعة فى بشائر النور الذهبية.. عيناه تسبحان عبر السفوح والوديان قافزة فوق القمم وجسده عار حر تدغدغه نسمات الصباح القادمة عبر السهول الجافة والسهول المزهرة محملة بأريج بكر .. فيرتجف نيكولا بنشوة الشوق والشبع وتغمره السعادة.

.. فى تلك اللحظات البالغة القصر، بين الصبح والفجر، بين الذهبى والفضى.. قبل أن يبدأ نيكولا طقوس عذابه اليومية، يكون مبتهجاً فعلاً يعاوده ذلك الشعور القديم الذى استولى عليه حينما دخل الصحراء لأول مرة.

فى شروق كهذا.. منذ خمسين سنة أو أربعين، ارتجف نيكولا، واصطخب بداخله نوع من الشغف الرقراق، الشغف الظامئ للمستحيل، فظن بأن باستطاعته أن يحث بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة ليمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً فى السماء»(١٤٢).

إن تثبيت هذا الشاهد برغم طوله، يرمى إلى تبيان حرص الكاتب على تقديم المشهد من زواياه وأبعاده السطحية كافة؛ فمن الأعلى «قمة الدرهيب» ومن الأمام «ظهر البعير»، وأن يعبر على مفرداته الرئيسية دون أن يغوص فى التفاصيل المشهدية: «الجبال، والقمم، والسهول، والسفوح، والوديان، ونسمات الصباح، والسماء، والأفق، وقرص الشمس»، ويتخلل ذلك كله متابعة دقيقة ومرهفة

لانعكاس المشهد فى نفس المتفرج عليه: «نشوة الشوق والشبع، وطقوس العذاب، والسعادة، والشغف الرقراق، والظمأ المستحيل». إن رحابة الاستيقاظ الصحراوية، واتساع رقعته المكانية يستدعى نوعاً من المقارنة السريعة بين رحابة البحر ورحابة الصحراء، فالبحر هو الأكثر اتساعاً ورحابة، فلم يستأثر شروق الشمس فى الصحراء بهذه الكمية من الجمال الفنى والواقعى؟ (السائحون يقصدون تدمر ومنطقة الهقار فى جنوب الصحراء الجزائرية ليستمتعوا بالتفرج على شروق الشمس، بوصف رؤية الشروق من الدوافع المهمة الكامنة وراء زيارة الصحراء، بينما يقصدون البحر لأمور ممتعة أخرى، لا نقع بينها على الاستمتاع برؤية الشروق، وإذا وقفنا عليه فذلك يكون على نطق فردية ضيقة، وفى آخر ما يمكن أن يكمن وراء زيارة البحر من أسباب). والإجابة يمكن تلخيصها بهذه المقارنة السريعة:

ـ إن جو البحر كثيف، شديد الرطوبة، يزحم الأفق بما يمنع العين من تبين الشمس إلا بعد بزوغها بوقت كافٍ لتضييع إمكان التطلع إليها، بينما جو الصحراء جافٌ شفاف يكشف جميع التفاصيل المرتسمة على الأفق.

ـ والإطلالة على البحر، فى رحابته القصوى، لا تكون إلا من مكان مرتفع على ظهر السفينة، بينما يمكن أن تكون الإطلالة على الصحراء من رأس جبل، والجبل أكثر ارتفاعاً، وأكثر تمكيناً للعين من اتساع مساحة الرؤية.

ـ والبحر فقير بالتفاصيل المشهدية، فهناك الماء وموجه وزبده، بينما الصحراء أكثر غنى بتنوع المشاهد والتفاصيل، كالكثبان والقمم والوديان والسهول.

ـ وهناك أخيراً فرق كبير بين رتابة الرحابة البحرية، وتجدد المشهد الصحراوى وتنوعه بين مسافة ومسافة، وبين لحظة ولحظة من لحظات الشروق. ولاشك فى أن هناك فرقاً كبيراً بين قدرة المشهد المتنوع المتجدد على شد البصر وأسره وخلبه من جانب، والإملال والإسآم اللذين تنشرهما الرحابة الرتيبة من جانب آخر.

وتدخل الرحابة مداها الأقصى إثر الغروب، فبدلاً من انحسار نطاق الرؤية بفعل حلول الظلام ينفتح المكان الرحب إلى أقاصيه الكونية، فيتجاوز جهة الشرق إلى جزيرة العرب، ويمتد بالجهة الغربية إلى صحراء ليبيا، ويتجاوز حدود الكرة الأرضية إلى الفضاء المطلق بين كوكبى المريخ والمشترى:

«ويظل كذلك حتى تختفى الشمس فى الغرب تماماً.. ويزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً.. حتى يظهر فى شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفلى الخفيف مطلاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشترى يتأرجح فى الغرب بعيداً فوق صحراء ليبية.. فيسبح عقل نيكولا فى الملكوت»[١٤٣].

المشهدان السابقان يمتدان بالرحابة ببعديها المكانى ـ المادى، والنفسى ـ الذهنى إلى الحدود القصوى عبر تتالى تلك الجماليات الأخاذة لمنظرى الشروق والغروب فى الصحراء. ولكى لا يبقى البصر طافياً على السطح. ولكى لا يشرد الوعى سابحاً مع عقل نيكولا فى الملكوت يغوص الكاتب فى التفاصيل المشهدية الدقيقة، ملاحقاً إياها إلى أدق عناصرها: «حصى الأسبستوس، وذرات الرمال والغبار»، وجامعاً بذلك بين اللامتناهى فى الاتساع: «الصحراء وفضاء الكواكب»، واللامتناهى فى الصغر[١٤٤] «الحصى والغبار»، ليعطى المكان واحداً من أبرز مثنوياته الضدية، كالاتساع والضيق، أو الكبر والصغر، أو الكل والجزء، أو المشهد البانورامى وتفاصيله: «مؤرجحاً على حصى دقيق من الأسبستوس وبللورات الرخام ذات الأسنة القاطعة

والقواقع المهشمة»[١٤٥]، وكذلك ينتقل من «الفراغ الصحراوى المضمخ برائحة الجمال المزهوة بعريها تحت الشـمس»[١٤٦] إلى «الصخور الحمر التى بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء القادرة على طهى الخبز»[١٤٧]. ويواصل انتقاله بين التفاصيل ملاحقاً بقايا ما يتركه الناس بعد هجر المكان، كأنه يرسم بقايا طلل، بعين شاعر طللى، ولكن الطلل معاصر، والشاعر معاصر أيضاً:

«فالمكان هنا حافل بمخلفات البشر، حيث يتقوس باطن الدرهيب .. وتنحدر قمته إلى السفح، عند المنتصف تقريباً، تستوى الأرض ممهدة، وشبه دائرية حيث أقيمت البيوت الخشبية ودورة المياه .. ثم تنبعج الدائرة الممهدة .. مكونة فناءً أمام البيوت الثلاثة، تتناثر فيه بقايا الخشب، وعادم الآلات وبقع الزيت السوداء وبراميل الصاج .. وينبعج الفناء مكوناً درباً يصعد حيناً، ثم يبدأ فى الغوص بين الصخور يغوص ويغوص حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء»[١٤٨].

ثانياً: مثنوية الخارج والداخل/ الظهور والتوارى:

كـمـا طفنا مع الكاتب، ومع بطله نيكولا على سطح الصحراء، محلقين فوق المشاهد والتضاريس، غصنا معهما أيضاً فى الرمال القاتلة، وفى المياه القاتلة، حيث كانت عروس البحر تختطف الصيادين الرجال، وتغوص بهم إلى مملكتها فى أقاصى القيعان[١٤٩]. وغصنا أيضاً مع نيكولا الذى حاول الانتحار بالسباحة إلى إحدى المغائر المطمورة تحت مياه البحر الأحمر، حيث تقيم أسماك القرش مستعمراتها. وتابعنا أيضاً سير العمل، واتجاهات الأنفاق فى باطن الدرهيب ابتداء من «فوهة الباب الذى يقود إلى كنوزه وجواهره»[١٥٠] وانتهاء برسم هذه الصورة القاتمة الكابية للأنفاق التى لم تمنع الكاتب وبطله نيكولا من تلمس بعض جمالياتها برغم أنها ابتلعت «إيليا الصغرى» وخنقتها إلى الأبد: «الكهوف البيضاء المظللة بالأخضر شديد القتامة»[١٥١]، مع الإشارة إلى أن تقليب المكان بين الخارج والداخل لتعرفه من مختلف جوانبه واستبطانه، وإزاء تقليب آخر للشخوص بين الخارج والداخل أيضاً، فقام تقليب المكان بدور الاستعارة البلاغية، لخدمة تصوير الشخوص، إضافة إلى أن تقليبه لصالح ذاته كان غاية عظيمة الأهمية، تجلت فى المردود الجمالى والمردود المعرفى، المتشكلين فى ثنايا الرواية.

ثالثاً: مثنوية الثراء والفقر وتجليها فى الخصوبة واليباس:

الجدب واليباس على سطح الصحراء والخصوبة فى الأعماق، الصحراء قفر وصخور ورمال، والإنسان هو نتاجها الأكثر خصوبة وغنى، وتجلى ذلك عند الحديث عن جبل علبة و«كوكالوانكا» الذى أخلص للمكان الوعر إلى درجة العبادة، فعفجر إخلاصه مكامن الجبل واستنبته برغم شمول القحط والجدب، فجاء الإخلاص المتفانى روحاً «تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها»[١٥٢]. وغنىٌ عن الإيضاح ما تحمله مفردات (الماء، والغابة، والينبوع، والحفر، والروح) من معانى الخصوبة المقابلة لشمول مفردات القحط واليباس على الرواية والصحراء بكاملها. ولا يغيب عن هذه المثنوية أيضاً تلك المقابلة بين الفقر الناجم عن القحط الشديد فى الخارج والغنى والثراء المتجسد عبر الكنوز والجواهر الكثيرة فى الداخل (الذهب، والبترول، والتلك)، كما لابد من ملاحظة أن مثنوية الخصوبة واليباس يمكن أن تكون تنويعاً، أو تجلياً آخر، لمثنوية الداخل والخارج؛ فالخارج مقفر يابس، والداخل غنى وخصب، وخاصة فى مثال البئر، حيث ينتشر خارجه القيظ والجفاف، ويكمن فى داخله الماء عامل الخصوبة الرئيس.

رابعاً: مثنوية الكثافة والشفافية:

فإلى جانب عناصر الكثافة والثقل المادية فى الطبيعة، كالصخور والرمال والمعادن والتراب، والإنسانية كالبدن وحاجاته العضوية المختلفة، هناك الجو المجسد لفكرة الشفافية فى معظم تجلياتها؛ فقد كثر الحديث عن الضوء فى الصحراء إلى درجة لافتة للنظر، والضوء هو التجسيد الأشهر لفكرة الشفافية. وإلى جانب الضوء نجد النسيم ونجد الماء العاكس لضوء القمر، ونجد الفراغ الذى لابد منه للتحليق، ونجد الألوان الشفافة وفى طليعتها البياض الشديد، وألوان الطيف، ونجد السراب الذى لا يعدو كونه مركباً من عناصر شديدة الشفافية، فحتى الخيام الصحراوية المكونة من سعف الدوم رسمها الكاتب بألوان مضاءة شفافة، كأنها إحدى اللوحات الانطباعية: «بيوتاً ملفقة واهية .. مفتوحة من جوانبها على السماوات والوديان، ويغمرها الضوء بنظافة فطرية»(١٥٣). غير أن التجلى الأبرز لمثنوية الكثافة والشفافية يكمن فى الحديث عن نيكولا، فمن هذه الصورة المتربة الملوثة بالغبار وعناصر البدن:

«يبصق نيكولا من فمه تراباً صحراوياً حملته الريح، ويلعق حلقه الجاف بلسانه الجاف ويبرطم بلكنة ركيكة سباباً عربياً..

... يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبته ويزيح العرق المترب الذى ينثال غزيراً من جسده العارى المترب بكفه الكبيرة المتربة، فيصبح التراب ملء مسامه جميعاً»(١٥٤).

من هذه الترابية الشاملة والوادى المكتظ بجثث الجمال وخلائط الحياة العضوية، يتم الانتقال إلى التحليق، والتحرر من المكان والاستنارة بقمر الليل السحرى والنجوم والكواكب (١٥٥)، والضوء الذابل (١٥٦) والشغف الرقراق، ونشوة الشوق، وصعود الفجر الفضى، والبصيرة الصافية النفاذة المنسوبة للبدو(١٥٧)، إلى تتويج عناصر الشفافية جميعاً بهذا التكوين النفسى المرهف الذى يجعل روح نيكولا تسمع إنشاد مريدى الشاذلى، من مسافة موغلة فى البعد:

«صحا نيكولا قبل الفجر بساعتين، على أصوات يحملها من بعيد ليل الصحراء الرقراق .. لعل روحه القلقة المنتبهة فلا تهجع ولا تسكن هى التى التقطتها أولاً قبل أذنيه»(١٥٨).

خامساً: مثنوية الخشونة والنعومة:

وقد لاحظنا أحد تعبيراتها فى المقابلة بين ترابية نيكولا وشفافيته، ولكن التجلى الأكثر مادية، كان بين تضاريس الصحراء بكتلها الضخمة، وتشكيلاتها الفجة، وقممها المسننة المدببة، ورمالها وقيظها، ووعورة مسالكها، والخشونة الحياتية اللاصقة بمن يضطر إلى التعايش معها، من جانب، وبين النعومة الطرية المتجسدة فى مسحوق التلك المستخدم فى صناعة مساحيق التجميل، ومساحيق الأطفال (البودرة) من جانب آخر. إن استخدام «التلك» لتجميل النساء، ورشه على أجساد الأطفال الرضع، وبشرتهم الرهيفة الغضة، يدفع فيه خاصيتى الطرواة والنعومة إلى حدودهما القصوى، واستقدامه من باطن الصخور المسننة الوحشية الوعرة فى جبل الدرهيب النائى فى صحرائه النائية إلى المدن العامرة بالحضارة، وإلى النساء والأطفال تحديداً، يعطى المثنوية أهميتها وحضورها الخاص، برغم وجودها المضمر فى الرواية ومحدودية انتشار مفرداتها الدالة.

عناصر أخرى:

قد يكون ما ذكرته كافياً، وربما فائضاً عن إشعاعية الطاقة الفعلية للرواية. ولكن توخياً للإحاطة والدقة، وبغية تلمس عناصر أخرى، تندرج فى السياقية المضمرة الكامنة وراء أسباب اختيار هذه الرواية، بوصفها

أنموذجاً لرواية الصحراء وللرواية المكانية، تأتى هذه المتابعة.

لقد حضرت مفردات الصحراء، فى الرواية، ربما بالقدر نفسه الذى حضرت فيه ضمن روايات صحراوية أخرى. ولكن المهم هنا تواترها الدرجي العالى، وجدلياتها النامية عبر تفاعل المفردات بوصف التفاعل اللغوى، عكساً أو تجلياً لتفاعل العناصر المادية. فإلى جانب المردود المعرفى المستقى من حضور موجودات الصحراء، كنباتاتها وحيواناتها وطيورها، ساهمت هذه الموجودات فى صنع عناصر جمالية إضافية فى الرواية، كتصوير انتظار القافلة، وجمالية الانطلاق فى ليل الصحراء على ظهور الجمال المنطلقة تحت قمر الصحراء السحرى[١٥٩]، بالإضافة إلى زخم فراغ المشهد الصحراوى هائل الاتساع بعناصره وموجوداته الأكثر تناغماً وألفة واعتيادية؛ إذ يصعب التحدث عن الصحراء دون ذكر آبارها على سبيل المثال، وبئر (فساد الأمكنة) حفرت، كغيرها من الآبار، لكن حضورها هنا يستدعى بعض التفصيل:

(أ) البئر المهجورة:

لم تحضر بئر (فساد الأمكنة) بوصفها واحداً من المعطيات الطبيعية فى الصحراء كالجبال والدروب والرمال، فقد تواتر حضورها عبر أربع مراحل:

الأولى: وجودها القديم السابق لمجيء نيكولا، وكانت كمنجم الدرهيب عمقاً مهجوراً.

وفى الثانية: ابتلعت ثلاثة رجال بطريقة غامضة، شحذت مخيلة القارئ لاستجلائها، وجعلت الصراخ الوسيلة المتبقية والممكنة للبحث عن الرجال المفقودين:

«كان الظلام العمودى المجوف يبتلع نداءاته وينغمها ويكررها فذهبت الطمأنينة من قلبه وأصابه جنون الخوف، فأخذ يصرخ فى فتحة البئر صراخاً مفعماً باليأس»[١٦٠].

وفى الثالثة: كانت بؤرة استقطاب للأفاعى والهوام الفائرة من الأرض لالتهام ما خلفه الموت، تم تصويرها بطريقة مثيرة للرعب والتقزز، ربما كان القصد منها إجراء مقابلة تشابهية بين قدوم الزائرين بصحبة الملك، لالتهام بكارة المكان وتخريبه وإفساده، بمجرد أن بدأت تفوح منه روائح الإثارة، وقدوم الأفاعى بتلك الطريقة الفورانية الكثيفة إلى البئر بمجرد التواصل مع روائح الجثث[١٦١].

وفى الرابعة: عادوا إليها للصراخ فى جوفها بغية استخارتها والاستفسار منها عما إذا كان نيكولا حيا أوميتاً، كأن القصد من تكرار الصراخ هو إبراز الدواخل الإنسانية، وغير الإنسانية، بوصفها جهة لابد من قصدها للبحث عن الحقيقة، كأنه يريد أن يقول أيضاً: إن على الإنسان أن يبحث عن الحقيقة فى داخله، خصوصاً إذا استنفد مجالات البحث خارجه.

فإذا نظرنا إلى البئر عبر مراحل التعامل معها، نلاحظ مدى ارتباطها بدينامية الرواية الداخلية ومدى إسهامها فى صنع الأحداث والتخييل، إضافة إلى اعتبارها تنويعاً آخر لأعماق المكان اللامرئية، وخصوصاً حين تكون المقابلة مع الآبار الأخرى الملأى بالمياه، ومع أعماق الدرهيب الملأى بالكنوز.

(ب) تلوين الصحراء:

قد تكون الصحراء من أفقر الأماكن على وجه الأرض بالتنوع اللونى، غير أن استعراضاً سريعاً للحشد اللونى الكبير الذى فرشه الكاتب على أرضها وسمائها جعلها تزدحم وتزهو بالألوان النامية المتحركة، فاستخدم اللونين (الترابى والسماوى الباهت) أرضية لاحتضان بقية الألوان الآيلة إلى التمازج والتراكب فوق «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء»[١٦٢]. وتحضر الألوان الأخرى عبر العناصر والمواد المشعة بها (الصخور

الحمراء والسوداء، وكوكب المريخ باحمراره القرنفلي الخفيف، والغرباء حمر الوجوه، والضوء النارى، ولون الليل الأسود، وأصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها، والفجر فضى، والأفق فضى، وبشائر النور الذهبية، والأفق منقسم بين الذهب والفضة، والمقيمون تحت شمس أفريقيا مصطبغون بلون البن الغامق، والضوء ساعة الغسق ذابل أحمر، والضوء الجارح يتدفق من السماء البيضاء) والشمس الغاربة على السفح الغربى للدرهيب تكسر «إشعاعاتها الحمراء على صخوره الزرقاء فتنبعث منها كل ألوان الطيف»(١٦٣)، وصفحة السماء تكتسى «بالرمادى والفضى احتفاء بالنجوم»(١٦٤)، والصحراء «تفتح قلبها للونين الأسمر والأشقر معاً»(١٦٥). ولاينعدم التلوين حتى فى أعماق الأنفاق والكهوف المظلمة: «الكهوف البيضاء المظللة بالأخضر شديد القتامة»(١٦٦).

(ج) الوصف المكانى للزمن:

الزمن حالة من حالات الأشياء، كما أن المكان تجسيد للزمن وتجليه الأبرز والأشهر. وفى الفيزياء النسبية يعتبر الزمن بعداً رابعاً للمكان(١٦٧). وفى (فساد الأمكنة) المكرسة للمكان، جاء حضور الزمن وتجليه كثيفاً، فالصحراء هى المكان الأنسب لابتداع الزمن ولابتلاعه أيضاً. والزمن لم يكن مجرد حالة متكررة فى أسماء الأيام والشهور وتوالياتها اللانهائية، ولم يكن مجرد حالة ذهنية تسهم فى المزيد من تضييع الضائع فى متاهة الصحراء، عبر اختلاطه اللانهائى بالمكان اللانهائى. وفى (فساد الأمكنة) كان الزمن إحدى حالات المكان التى أعطته قدراً كبيراً من الفرادة الدينامية، وقابلية التغير بين لحظة وأخرى، فالصحراء مكان أرضى صحرته عوامل الزمن، والسراب لا يتجلى إلا بعد اختزان كمية كافية من الزمن. وبشكل عام، نستطيع رصد التجسد الزمنى فى الرواية عبر ثلاثة أشكال:

١ - تجسده فى عوالمه المتراكمة منذ القدم، كالحتّ وأكسدة المعادن فى الصخور، وتكون الجروف والحواف الصخرية العالية، والوديان العميقة، والمسلات الصخرية الطبيعية، فيكتسب المكان من الزمن كثيراً من عناصر الإدهاش والعجائبية، وبث مشاعر الاستيحاش والتغريب، والشعور بالضآلة البشرية، مقابل عملقة الطبيعة وإكسائها ملامح الجبروت:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بسكانها فى هذه الصحراء من وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها فتتشكّل وتتحوّل وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن»(١٦٨).

٢ - تجسّده فى تغيير ملامح المشهد الصحراوى الشامل بين لحظة وأخرى من لحظات الشروق:

«يصعد الفجر الفضى من الوديان العميقة، ثم ينتشر على التلال والهضاب متسرّبا عبر ظلمة الليل الكثيفة، فيبددها سحباً وتلافيف تأخذ فى التحليق فوق القمم المنبسطة والمدببة تجاه السماء الخالدة فوق الصحراء قريبة ومستحيلة»(١٦٩).

وكذلك بين لحظة وأخرى من لحظات الغروب:

«يزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً وتصبح الجبال أشباحاً خرافية فى ذلك المدى اللانهائى»(١٧٠).

٣ - تجسده فى المكان عبر رسم المشاهد المكانية بتلك الجماليّة الأخّاذة التى تبدّى عرضها فى معظم مراحل هذه الدراسة كساعات الصباح الأولى وتجلّيها المكانى فى «الأفق المنقسم بين الذهب والفضة»(١٧١) ومراحل النهار المختلفة فى «الصخور الحمراء التى تشعّ

لهباً والصخور السوداء القادرة على طهى الخبز»[١٧٢] و«الشمس تصبغ الفناء بضوئها النارى»[١٧٣]، «الجبل لايظهر تحت الضوء الجارح الذى تلقيه عليه الشمس من السّماء البيضاء»[١٧٤]، ومراحل الغروب وحلول العتم فى «الجبال التى تبدو أشباحاً خرافية»[١٧٥]، وفى ظهور المرّيخ والمشترى، وفى «الصخرة المشرفة على السماء التى بدأت صفحتها تكتسى بالرمادى والفضّى احتفاء بالنجوم»[١٧٦].

وفى معرض الحديث عن الزمن، قد يكون من المفيد الإشارة إلى تجسّد مثنوية اللامتناهى فى الكبر واللامتناهى فى الصغر بين الزمن الأزلى الذى يحتّ الصخور ويعطيها حجومها العملاقة، ويكوّن فيها المعادن من جهة، واللحظات بالغة القصر عبر مراحل الشروق والغروب من جهة أخرى.

قيم ختاميّة

أ- تحريك المكان وفاعليته

لاحظنا عبر سيرورة الدراسة، مدى حرص الكاتب على إخراج مكانه من سلبية دوره السكونى المقتصر على احتضان الأحداث وتأطيرها، وبث ديناميته الفاعلة فى صنع الأحداث والشخصيات، وصبغ الزمن، ونشر جملة من الأفضية والمناخات الإشعاعية الإضافية.

لقد خرج المكان من حياديته الباردة، لحظة قراءة العنوان: (فساد الأمكنة) فالفساد هنا يعنى بالضرورة إحياء المكان، وإعطاء حياته خاصيّة الرهافة التى تمنحه قابلية الإصابة بعناصر العطن والإفساد، والفساد هنا نزع عن مجموعة من البشر (الشرائح الاجتماعية العليا) صفتهم الأنسيّة وضمّهم إلى أصناف الطفيليات الفطرية والبكتيرية التى يسبب تعيّشها على الخلايا الحيّة فساد الخلايا وتلفها وموتها، لقد تطوّر المكان كتطوّر الثمرة، أى من الفجاجة إلى اكتمال النضج إلى التعطّن والفساد، الفجاجة مقابل وجود المكان فى الطبيعة البكر قبل اكتشافه من قبل البشر، والنضج مقابل استخراج معادنه وكنوزه، واحتضانه مجموعة من البشر «تستثمر فيه وجودها»[١٧٧]، والفساد مقابل مجىء الملك وحاشيته، والاعتداء على بكارة المكان ممثلا بافتضاض الملك بكارة إيليا الصغرى، وتحويل الشاطئ النقىّ الجميل إلى وكر بغاء وساحة دعارة جماعية. فى حالة الثمرة يشكل الزمن عاملاً حاسماً لإحداث العطن. وفى حالة المكان، كان البشر عاملاً حاسماً فى تعجيل دورة الزمن ورفع وتيرة فعله المتلف.

لقد خرج تحريك المكان من معناه المجازى القائم فى المماثلة بين تطوره وتطور الثمرة، إلى التحريك بمعناه الحسّى عبر ثلاثة أشكال رئيسية:

الأول: تغيّر ملامح المشهد الصحراوى تغيّراً واضحاً بين فترة وأخرى تبعاً لتغير أوقات المشاهدة: «صبحاً ونهاراً ومساء»، وبين لحظة وأخرى من لحظات الشروق والغروب، كذلك تبعاً لتغيير زاوية الرؤية: «قمة الجبل، ظهر الجمل»، وتبعاً لتغيير الموقف الإنسانى: «المكان ساحر عند التفرج عليه وتأمله ساعة الشروق»، والصحراء «فى حماطه تكشف لنيكولا وجهها القبيح»[١٧٨]، ويصبح قاتلاً حين يحركه السراب أو يتحرك عبر السراب وإشكاليته.

والثانى: تغيّر ملامح المكان بواسطة فعل البشر: «منجم الدرهيب، وفناؤه وأعماقه الموغلة فى الإظلام والاتّساع، وبيوت السكن أمامه، والمدينة المرتجلة على شاطىء البحر».

والثالث: تحرّك الرمال الصحراوية، وتحرّك كثبانها وتشكيلاتها، مع ملاحظة أن حضور الشكل الثالث كان قليلاً فى الرواية.

ويمكن أن نضيف إلى أشكال الحركة المكانية السابقة شكلاً آخر يقع بين المعنيين المجازى والحسّى

للتحريك، وهو تغيير المشاهد عبر الارتحال الإنسانى من مكان إلى مكان، وكانت الرواية ملأى بهذه الارتحالات.

وإلى جانب تحريك المكان بالتضافر مع تحريك الزمن والشخصيّات، انفرد المكان بجملة أخرى من الفاعليات يمكن رصد صياغة الكاتب لها ضمن النقاط التالية:

١ ـ أنسنة المكان

لقد لجأ الكاتب، كما لاحظنا، إلى تقنيّة القصّ لوصف المكان وجمالياته، فأعطاه هذا القصّ روحاً وحياة، وحركة تطوريّة، ولكن ذلك بقى فى حيّز المجاز البلاغى المعروف. وفى مواضع أخرى رفع الكاتب درجة التخييل المجازى إلى حدود متطرفة، ضاع فيها عنصر التخييل المجازى بضياع طرف الاستعارة فأصبح المكان ذا روح حين انطلقت فيه روح «كوكالوانكا تحفر القمم وتفجّر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها»[١٧٩]، وأصبح من لحم ودمّ حينما:

«تلتمع هذه الجبال تحت الضوء الذابل الأحمر فيبدو له كأنّ صخورها الحادة تضم خليطاً من اللحم والدم والعظام.. خليطاً من الرجال الذين راحوا ضحايا الاختناق فى الآبار القديمة.. أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعدين.. فخالجه الشعور بأن الجبل من لحم ودم»[١٨٠].

وتزداد حياة المكان توتّراً وإنسانيّة حينما يتم تأنيثه واحتكاره لفورات الحبّ والاشتهاء: «إيليا شهوة جامحة.. كما أن الجبل شهوة جامحة.. كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفى شهوة أشدّ جموحاً»[١٨١]. وينجز الكاتب الأنسنة الكاملة لمكانه حين يدفن روح إيليا المتوثبة الفتية، ويستأثر بروح والدها وحيويته ونشاطه وعمره الباقى، فيظلّ منكمشاً إلى الدرهيب لا يقوى على الفرار. ويجاوز المكان قدرة البشر على الاحتفاظ بأرواحهم طويلاً، بينما روح المكان أزلية خالدة: «كأنما لايتطرّق اليأس إلى قلب المكان أبداً فيعاود بين الحين والحين نفس التجربة مع البشر»[١٨٢].

٢ ـ عجائبية المكان

لاشكّ فى أن المكان متمتّع أساساً بمقادير كبيرة من العناصر الغريبة والعجائبية، شكلت أرضية، ومناخاً، وقبل كل شىء دافعاً رئيساً لصنع التخييل الروائى. لكن العجائبية الواقعية النائية فى مكان ناء، من أطراف الصحراء الشرقية النائية، تظلّ مغلقة على ذاتها، وتظلّ أسيرة نأيها، ما لم يحقق لها الفن تواصلها الجمالى ـ الثقافى مع البشر؛ لذلك انقطع القارئ عن الدرهيب ـ المكان الفعلى، ولم يعد معنياً بحقيقة وجوده، أو انتفائها، وأصبح الدرهيب ـ المكان التخييلى ـ هو الجذر الوحيد لعجائبية الأمكنة وأبعادها الأسطورية. وقد تبدى حرص الكاتب على زحم روايته بالعناصر الأسطورية المكانية والإنسانية من الصفحات الأولى إلى الأخيرة فى الرواية، كأنما يرمى إلى ضمّ بطله «نيكولا المأساوى»[١٨٣] إلى واحد من الشخصيات الأسطورية التى تشكّل الجذور الأولى لثقافة البشرية، أو على الأقل، ضمّه إلى عائلة الشخصيات التراجيدية الكبرى القائمة فى معظم أعمال شكسبير مثلا.

تبدأ هذه الأبعاد من وادى الجمال المزدحم بجثث إناث الإبل الميتة من عنف الجماع، ومروراً بجوف الدرهيب الذى يجاوز الألف متر، واتساع الصحراء اللانهائية، ورمالها المتحركة وحوافها الجهنمية، وجبالها الشبحية الخرافية، وجبل علبة، وكهوفه وصخوره، والأفاعى المؤلفة الفائرة من جحور الأرض، وكهوف القروش وعروس البحر، واختطاف الصيادين، وجزيرة الزبرجد، والحجّ إلى ضريح الشاذلى المترافق مع الحداء،

والغناء المشوب بعواء الضباع، والنساء المحجّبات الطائفات على الأشجار المتوحّدة، والمشى على الجمر، والمشهد التعهّرى الجماعى، ومضاجعة السمكة ـ العروس تحت الأنظار الملكيّة، وانتهاء بشخصيّة نيكولا العجائبى، ومجمل الظروف والأحداث، والأمكنة والتقنيّات التى ساهمت فى خلقها وتكوينها.

٣ ـ دور المكان فى تشكيل الشخصيات

وهذا واحد من السبل التى اعتمدها الكاتب فى أنسنة المكان وإعطائه دور الفاعلية الكبيرة. ولكن ما يعنينا، الآن، هو دوره فى تشكيل البشر عبر فعله، من حيث هو مكان جغرافى مناخى متجرّد من أبعاده الإنسانية والتاريخية والأسطورية الأخرى، وقد برز ذلك فى جملة التحوّلات التى طرأت على نيكولا، وتحوّله من بحثه الدائم عن التحليق والتحررمن المكان، إلى بقائه ملتصقاً بالدرهيب، فيأتى ذكر التأثير صراحة فى: «عاد إلى طبيعته الجديدة المكتسبة من المكان»[١٨٤]، ويأتى متناثراً متوزعاً بين السطوع والإضمار فى معظم صفحات الرواية، كإسهام المكان الصحراوى فى صنع اندهاش نيكولا وتعميق تأثيراته الفجائعية التالية، والارتجاف بنشوة الشوق والشبق لدى ملاقاة الشروق، والاصطخاب الداخلى بالشغف الرقراق، والظمأ للمستحيل وعمق التكوين الروحى، وعنف نموّه الوجدانى. ولم يقتصر فعل المكان ـ باعتباره مكانا فحسب ـ على نيكولا وحده؛ فقد أعطى البدو لونهم البنّى، وأكسبهم جملة من القيم الفطرية والفضائل، والبصائر النافذة الصافية، واستقدم ماريو وسواه من الأوروبيين المستعمرين الباحثين عن الثروة من وراء البحر الكبير المالح، واجتذب الملك وحاشيته إلى زيارته، واستطاع أيضاً أن يغيّر إيليا الصغرى، والخواجة أنطون.

وممّا يمكن ذكره، فى هذا الصدد، اختيار الكاتب لأسماء بعض شخصياته: «إيسا، أبشر، كريشاب، كوكالوانكا» كأنما يعطى المكان العجائبى دوره الطبيعى فى تكوين شخصيات عجائبية بأسماء عجائبية أيضاً لم يخف الكاتب عودته بتاريخ الصحراء المصرية وسكّانها إلى زمن موغل فى القدم، ولا يخفى ما فى هذه الأسماء من دلالة خاصّة على استمرارية القديم بعناصره العجائبية إلى هذه الأيام، لكن هناك أمرين يمتدّان بالدلالة إلى آفاق أخرى، لا أستطيع المجازفة بإخضاعهما للتسمية والتحديد؛ الأمر الأوّل هو اختيار اسم «إيليا» الذى يشيع إطلاقه على الذكور فى الأطر المسيحية العربية، وربّما غير العربية، وحرص الكاتب على انتقاله بحرفيته من الأم إلى الابنة، كأنما يعكس حرصاً آخر متجليّاً فى اختزال معظم مفاهيم الأنوثة وحصرها فى اسم ذكورى يكرّر الأنثى. والأمر الثانى: انحسار التأثير الإسلامى فى تسمية الشخوص، وانحساره بالتالى فى صنع الأحداث التخييلية فى منطقة لم يغادرها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً؛ فهناك فقط اسم الشيخ على ذى العين الواحدة المبصرة، وفهمه الذرائعى الخاص للعلاقة مع المعدّنين الغربيّين، ومحاولاته المتواضعة اكتساب معارفهم وخبراتهم، ونشرها بين أفراد قبيلته وأقربائه. وعلى كلّ حال، فإن إثارة هذين الأمرين تتفتح على آفاق أخرى، تنحو نحواً مغايراً لما تنحوه هذه الدراسة. وحسبنا الآن أننا نحاول أن نلفت إليها الأنظار.

(ب) الموت فى انغلاقات الدواخل

برغم طول المشهد المخصص لاحتضار نيكولا وإشرافه على الموت ضياعاً وعطشاً فى الصحراء، فإن الكاتب لم يقدّم الموت الإنسانى مكتملاً وناجزاً فى هذا الضياع الخارجى، برغم أهواله وازدحامه بالاحتمالات القادرة على اختطاف الحيوات:

«لقد جرّب نيكولا الموت فى الصحراء، حيث يضرب الإنسان على غير هدى بين الصخور باحثاً عن الطريق والماء يوماً أو يومين.. وفى

اليوم الثالث أو الرابع يجد نفسه وحيداً معزولاً في جبال لا نهاية لها وقد جف حلقه وجوفه، وتشققت أطرافه وشفتاه.. فيخطف الرعب قلبه لكن غريزة البقاء قد تدفعه يميناً ويساراً منقباً عن بئر .. يزحف ويزحف حين يعجز عن النهوض .. ثم بالتدريج يفقد طعم العطش .. ويصبح من الصعب أن يتنفس من حلقه الجاف فيتأرجح بين الغيبوبة والوعي .. ثم ينزلق على الأرض ويتنازل عن النهوض»[١٨٥].

إن تعداد الأيام الكافية لإنجاز الموت، تماشي الفكرة الذاهبة إلى أن الزمن (الأيام الأربعة) هو حالة مكانية (الجسد المشرف على الموت)، ويصبح الزمن متفسخاً لا معنى له ولا قيمة حين ينجز الموت ويخرج من الجسد ـ المكان. والمهم في الشاهد أن الكاتب لم يمتنع عن إنجاز الموت بسبب حاجته إلى استمرارية نيكولا حياً، إذ كان بإمكانه إماتة شخصية ثانوية أخرى، فقد امتنع أيضاً عن إنجازه في هرب عبد ربه كريشاب وجنونه إثر مضاجعة السمكة ـ العروس، وهيمانه على وجهه في رمال الصحراء. لقد جعل الموت حصراً في انغلاقات الدواخل المكانية والإنسانية كأنه يريد تقديم نوع من المقارنة بين الخطورة الخارجية والخطورة الداخلية، وحصر فعلة الموت الناجزة في أعماق الدواخل وانغلاقاتها، فما أكثر الذين «راحوا ضحايا الاختناق في الآبار القديمة أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعدين»[١٨٦]. وإيسّا مات مع رفاقه داخل البئر، مع الإشارة إلى تكرر الموت داخل البئر في أكثر من رواية صحراوية[١٨٧]، وعروس البحر تقتل ضحاياها بجرهم إلى أعماق البحر، وأسماك القرش القاتلة موجودة في أعماق كهف موجود في أعماق البحر، وكوكالوانكا مات متعبداً داخل كهفه وتوج هذا الموات بموت إيليا مطمورة في أعماق أنفاق الدرهيب:

«فكلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما اتسع وانفتح كان رمزاً للحرية والحياة والانطلاق»[١٨٨].

فالخارج أياً كانت حدوده وتجلياته، وأياً بلغت خطورة التوغل المتطرف فيه، فإنه في (فساد الأمكنة) لم يكن قادراً على إنجاز القتل (نيكولا وكريشاب) بينما يتمكن الداخل من فعل ذلك بمجرد انغلاقه، ولا يغيب عن هذا المعنى الموت الداخلي ـ النفسي ـ الروحي للبشر عند انغلاقهم الباطني على عوامل موتهم، حاضرين عبر نيكولا وتجسيده الساطع العاري لمثنوية الحياة والموت، وخاصة عبر هذه الصورة الترابية الشاملة التي يسطع فيها التراب وما يحمله من عوامل الحياة والموت ورموزهما معاً، فالعودة للتراب مصير الكائن الحي، ومن التراب أيضاً تنبثق البراعم الأولى لبذور الحياة:

«يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبته، ويزيح العرق المترب الذى ينثال غزيراً من جسده العارى المترب بكفه الكبير المتربة، فيصبح التراب ملء مساماته جميعاً»[١٨٩].

وتستدعى مثنوية الانغلاق والانفتاح أيضاً توجهاً يمكن إقامته على هامش الرواية، والنحو به إلى انفتاحية الأعمال الفنية عموماً، والروائية خصوصاً وانغلاقيتها، ودعوة الكاتب ـ إذا استطعنا تسمية ما استخلصناه بهذا الصدد دعوة ـ صريحة ضد انغلاقية الفن الموصلة إلى موته المحقق، بينما تبقى المغامرة باتجاه الخارج مفتوحة على جميع الاحتمالات. ومهما بلغت مغامرة الفن الممعن في الانفتاح على الخارج، من درجات التشتت والضياع، فإن الضياع يظل أفضل من الانغلاق والموت.

المكانية وصلاحيتها لدراسة الرواية:

لا أسميها منهجاً، أو حتى أسلوباً، إنها واحدة من زوايا متعددة للرؤية، وقيمتها تكمن في مدى قدرتها

على تمكين معتمدها من الإطلالة على المساحة الأوسع ورصد التفاصيل الأكثر دقة وإيغالاً فى الضمور والنأى، ضمن نطاق المادة المدروسة والفضاءات المنفتحة باتجاهاتها، وربما عواملها الإرهاصية أيضاً.

فى معظم الروايات التقليدية ـ مع وعى بمجانبة الدقة اللغوية والاصطلاحية فى كلمة «تقليدية» ـ كان يتم مسح المكان وكنسه وإخلائه من عوائق حركة الشخوص وعوائق حركة الزمان وتقديمه أملس ساكناً، كرقعة الشطرنج، لا يخرج عن كونه موقعاً لتحريك الأشياء الأخرى، فبقى سلبياً جامداً معزولاً عن الفعل، وحتى عن التمهيد للفعل، أو تحريضه، أو احتضان بذوره الإرهاصية، فقل اهتمام الدارسين به، واعتبروه الأدنى فى علاقته مع الزمان، برغم اقترانه الأبدى به، وبرغم استعصاء إنشاء الزمان خارج المكان.

إن قدراً كبيراً من إشعاعات الدراسة المكانية للرواية، تحيلنا بالضرورة إلى الواقع، وسبل انعكاساته المختلفة داخل الفن، بوصف المكان هو المعطى الأكثر اتساعاً بجميع معانى الاتساع، والأكثر موضوعية بين معطيات الواقع الأخرى، فلا يخرج عن دراسة المكان ما تطرحه مفاهيم الانعكاس الفنى:

«للواقع الموضوعى بكل غناه وعمقه وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن فى الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الإنسانية»(١٩٠).

وفى الرواية الجديدة، فى معظم أمثلتها، أو قسم كبير منها، خرج المكان من حياديته وسلبيته التى لا معنى لها، وانضم إلى سبل الفاعلية على كثير من المستويات.

وهذه الدراسة ـ كما أزعم ـ لم تتقوقع ضمن المكان ووصفه السكونى، لقد كان المكان جسراً ومعبراً إلى كل ما استطعت رؤيته ورصده، وأظنه كان جسراً متمتعاً بقدرة كبيرة على تمكينى من العبور والتواصل مع كافة الضفاف التى حاولت قصدها.

الهوامش

(١) صبرى موسى، **فساد الأمكنة**، دار التنوير ودار المثلث، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ١٣٨
(٢) نفسه، ص١٣٨.
(٣) صبرى مرسى، **فساد الأمكنة**، ص٥٠، ٥٢.
(٤) نفسه، ص٥٦.
(٥) نفسه، ص٦٣، ١١٧.
(٦) **فساد الأمكنة**، ص٥٥، ٥٧.
(٧) نفسه، ص٦٣.
(٨) نفسه، ص٥.
(٩) **فساد الأمكنة**، ص٦.
(١٠) نفسه، ص٢٤، ٢٥.
(١١) نفسه، ص٥.
(١٢) نفسه، ص٢٥.
(١٣) نفسه، ص٥٦، ٥٨، ٦٣.
(١٤) نفسه، ص٢٤، ٢٥.

(١٥) نفسه، ص١١٤.
(١٦) نفسه، ص١٣٧.
(١٧) نفسه، ص٣٧، ٣٨.
(١٨) نفسه، ص٥٨.
(١٩) جيروم ستولليتز، **النقد الفنى**، ت ـ فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، صفحة الملحقات.
(٢٠) سان چون بيرس، **أناباز**، ت ـ عبدالكريم كاصد، دار الأهالى، دمشق ط ١، ١٩٨٧، ص١٢.
(٢١) **فساد الأمكنة**، ص٤٤.
(٢٢) نفسه، ص٩٣، ٩٤.
(٢٣) نفسه، ص١٠٨.
(٢٤) نفسه، ص١١١.
(٢٥) **فساد الأمكنة**، ص٦.
(٢٦) نفسه، ص١٣.
(٢٧) نفسه، ص١٥.
(٢٨) نفسه، ص٢٥.
(٢٩) نفسه، ص٤٤.
(٣٠) نفسه، ص١٢١، ١٢٢، ١٢٣.
(٣١) **فساد الأمكنة**، ص٥٢.
(٣٢) نفسه، ص٧.
(٣٣) نفسه، ص٨.
(٣٤) نفسه، ص٨.
(٣٥) **فساد الأمكنة**، ص٧، ٨.
(٣٦) نفسه، ص٧.

(٣٧) هرمان ملفل، **موبى ديك**، ت . إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط ٢ ١٩٨٠، ص٤٩٠.
(٣٨) تقع **فساد الأمكنة**، فى مائة وإحدى وأربعين صفحة من القطع المتوسط.
(٣٩) **فساد الأمكنة**، ص١٤.
(٤٠) نفسه، ص١٣، ٢٣.
(٤١) نفسه، ص٤٨.
(٤٢) يوسف اليوسف، **الغزل العذرى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٧٨، ص١٩.
(٤٣) **فساد الأمكنة**، ص٢٩.
(٤٤) نفسه، ص١٩.
(٤٥) فساد الأمكنة، ص٨.
(٤٦) جنكيز أيتماتوف، **ويطول اليوم أكثر من قرن**، ت، عاطف أبو حمرة، وزارة الثقافة، دمشق ط١، ١٩٨٨.
(٤٧) **فساد الأمكنة**، ص٩٠.
(٤٨) **فساد الأمكنة**، ٦٨.
(٤٩) نفسه، ص٣٧.
(٥٠) نفسه، ص١٦.
(٥١) نفسه، ص٢٨.
(٥٢) س.كريمر، **طقوس الجنس المقدس**، ت. نهاد خياطة، دار سومر، نيقوسيا قبرص ط ١، ١٩٨٦.
(٥٣) جورج ليفين، ، **نظرية الرواية** ت. محيى الدين صبحى (مقالة) إعادة النظر فى الواقعية، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥٠.

(٥٤) **فساد الأمكنة**، ص١٣.
(٥٥) نفسه، ص١٥.
(٥٦) **فساد الأمكنة**، ص٦.
(٥٧) نفسه، ص١٨.
(٥٨) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، دار العودة، بيروت، ط ٢ ، ١٩٦٩، ص٢٠.
(٥٩) نفسه.
(٦٠) نفسه.
(٦١) **فساد الأمكنة**، ص٦٥.
(٦٢) نفسه، ص٧٥، استعمل الكاتب فى هذا الشاهد فعل «أقمت» متوجهاً به إلى نيكولا، واستبدلته بفعل «أقام» لتحقيق الانسجام مع الصياغة العامة للدراسة.
(٦٣) نفسه، ص١٨.
(٦٤) نفسه، ص ١٧.
(٦٥) **فساد الأمكنة**، ص ١٣.
(٦٦) نفسه، ص ١٤.
(٦٧) **فساد الأمكنة**، ص١٤.
(٦٨) نفسه، ص١٤.
(٦٩) نفسه، ص ١٤.
(٧٠) نفسه، ص ٢٥.
(٧١) نفسه، ص ١٤.
(٧٢) نفسه، ص ١٦.
(٧٣) **موبى ـ ديك** . والأسماء المذكورة منثورة على عدد كبير من الصفحات، وتقديمها بالشكل الذى أشرت إليه مستخلص من الرواية كلها.
(٧٤) **فساد الأمكنة**، ص، ١٣٥ـ ١٢٤.
(٧٥) نفسه، ص٢٧.
(٧٦) **فساد الأمكنة**، ص١٧.
(٧٧) نفسه، ص١٣.
(٧٨) نفسه، ص ٢٣.
(٧٩) نفسه، ص١٢.
(٨٠) نفسه، ص ١٥.
(٨١) لقد تحول ماريو إلى منقب عن البترول بعد فسخ شراكته مع الباشا. الرواية ص ٥٤.
(٨٢) الأسماء منتشرة على عدد كبير من صفحات الرواية.
(٨٣) **فساد الأمكنة**، ص٧.
(٨٤) نفسه، ص٦٣.
(٨٥) نفسه، ص٨.
(٨٦) نفسه، ص١٢.
(٨٧) نفسه، ص١٩.
(٨٨) نفسه، ص٢٤، ٢٥، ٢٩.
(٨٩) نفسه، ص٣٨.
(٩٠) نفسه، ص ٦٥.
(٩١) **فساد الأمكنة**، ص١٧.
(٩٢) نفسه، ص٧.

(٩٣) نفسه، ص٧.
(٩٤) نفسه، ص١٠.
(٩٥) نفسه، ص٢٨.
(٩٦) نفسه، ١٢١.
(٩٧) نفسه، ص٢٩، ٣٠.
(٩٨) بوغوميل، رابنوف. **الفن بين المتعة والمعاناة**، ت: ميخائيل عيد، الحياة التشكيلية، العددان ١٩ ,٢٠ـ وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.
(٩٩) **فساد الأمكنة**، ص١٦.
(١٠٠) نفسه، ص٢٣.
(١٠١) نفسه، ص ٣٦.
(١٠٢) نفسه، ص ١٣٤.
(١٠٣) نفسه، ص ٣٧.
(١٠٤) **فساد الأمكنة**، ص١٧.
(١٠٥) نفسه، ص٧.
(١٠٦) نفسه، ص٢٣.
(١٠٧) **فساد الأمكنة** ، ص١١٦.
(١٠٨) نفسه، ص٢٦، ٢٩.
(١٠٩) نفسه، ص٢٦.
(١١٠) نفسه، ص٧.
(١١١) **فساد الأمكنة**، ص٧٣.
(١١٢) نفسه، ص ٢٢.
(١١٣) نفسه، ص٥١.
(١١٤) نفسه، ص٥٣.
(١١٥) **فساد الأمكنة**، ص٢٩، ٣٠.
(١١٦) نفسه، ص١٤.
(١١٧) نفسه، ص١٤.
(١١٨) نفسه، ص١٤.
(١١٩) نفسه، ص٢٣.
(١٢٠) **فساد الأمكنة**، ص٩.
(١٢١) نفسه، ص٢، ١.
(١٢٢) **قرآن كريم**، سورة البقرة ـ الآية ١٧٩.
(١٢٣) **فساد الأمكنة**، ص٧.
(١٢٤) نفسه، ص٢٣.
(١٢٥) نفسه، ص ٨.
(١٢٦) **فساد الأمكنة**، ص١٢.
(١٢٧) نفسه، ص ٢٢.
(١٢٨) نفسه، ص ٢٩.
(١٢٩) نفسه، ص ٤٨.
(١٣٠) نفسه، ص٣٧.
(١٣١) **فساد الأمكنة**، ص٤٩.

(١٣٢) نفسه، ص٦٧.
(١٣٣) نفسه، ص٦٨.
(١٣٤) نفسه، ص١٣٧.
(١٣٥) نفسه، ص٣٧.
(١٣٦) نفسه، ص٢٧.
(١٣٧) **قرآن كريم**، سورة الأنبياء ـ الآية ٣٠.
(١٣٨) **فساد الأمكنة**، ص١٢.
(١٣٩) نفسه، ص١٢.
(١٤٠) نفسه، ص٥٣.
(١٤١) نفسه، ص١١٠.
(١٤٢) **فساد الأمكنة**، ص ١٢٢.
(١٤٣) **فساد الأمكنة**، ص ١٢.
(١٤٤) باشلار ـ **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص١٧٨، ١٧٩.
(١٤٥) **فساد الأمكنة**، ص ٧.
(١٤٦) نفسه، ص٨.
(١٤٧) نفسه، ص٨.
(١٤٨) نفسه، ص٨.
(١٤٩) **فساد الأمكنة**، ص٨١.
(١٥٠) نفسه، ص٨.
(١٥١) نفسه، ص١٣٨.
(١٥٢) نفسه، ص٢٧.
(١٥٣) **فساد الأمكنة**، ص١٩.
(١٥٤) نفسه، ص٩، ١٠.
(١٥٥) نفسه، ص٢٨.
(١٥٦) نفسه، ص٣٤.
(١٥٧) نفسه، ص٣٧.
(١٥٨) نفسه، ص١٢٤.
(١٥٩) **فساد الأمكنة**، ص١٨.
(١٦٠) نفسه، ص٤٤.
(١٦١) **فساد الأمكنة**، ص٥٢.
(١٦٢) نفسه، ص٢٩.
(١٦٣) نفسه، ص٥٣.
(١٦٤) نفسه، ص٥٣، ٥٤.
(١٦٥) نفسه، ص١٢٨.
(١٦٦) نفسه، ص١٣٨.
(١٦٧) **الموسوعة الفلسفية** ـ مادة «المكان المتعدد الأبعاد»، ص٤٩١ ـ وضع لجنة من العلماء السوفييت ت: سمير كرم ـ مراجعة د. صادق جلال العظم وجورج طرابيشي دار الطليعة ـ بيروت، ط ٣، ١٩٨١.
(١٦٨) **فساد الأمكنة**، ص١٩.
(١٦٩) نفسه، ص٢١.

(١٧٠) نفسه، ص١٢.

(١٧١) نفسه، ص٢٢.

(١٧٢) نفسه، ص٨.

(١٧٣) نفسه، ص١٠.

(١٧٤) **فساد الأمكنة**، ص٥١.

(١٧٥) نفسه، ص١٢.

(١٧٦) نفسه، ص٥٤.

(١٧٧) نفسه، ص٢٥.

(١٧٨) **فساد الأمكنة**، ص٤٨.

(١٧٩) نفسه، ص٢٧.

(١٨٠) نفسه، ص٣٤.

(١٨١) نفسه، ص٦٧.

(١٨٢) **فساد الأمكنة**، ص١٣٥.

(١٨٣) نفسه، ص٦.

(١٨٤) **فساد الأمكنة**، ص٦٨.

(١٨٥) **فساد الأمكنة**، ص٢٤.

(١٨٦) نفسه، ص٣٤.

(١٨٧) إبراهيم نصر الله، **براري الحمى**، ص٥٤.

(١٨٨) سامية أسعد، **القصة القصيرة** وقضية المكان، مجلة فصول، العدد (٤)، القاهرة ١٩٨٣، ص١٨٤.

(١٨٩) **فساد الأمكنة**، ص١٠.

(١٩٠) جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، ت: نايف بلوز ـ وزراة الثقافة ـ دمشق، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٢٦.

(حكاية زهرة):

الرواية المضادة ـ التاريخ المضاد

صباح غندور*

يقدم هذا المقال قراءة (مناقضة للتاريخ الرسمي ـ تاريخ الخطاب أو تاريخ الدولة الرسمي) لرواية (حكاية زهرة) التى كتبتها حنان الشيخ (١٩٨٠)(١) وإذا اعتبرنا (حكاية زهرة) تاريخاً، تصبح أهمية الرواية نابعة من اللحظة التاريخية، أى الحرب الأهلية اللبنانية. ولكن النص التاريخى يتضمن أساسا نوايا وتصور كاتبه أو كاتبته. فى (حكاية زهرة) نفتقر «الحقيقة التاريخية» المستندة إلى نوايا الكاتبة، والحقيقة فى هذه الرواية يتم إنتاجها فنياً، سواء كانت حقيقة متعلقة بالتاريخ الشخصى أو السياسى أو الاجتماعى. إن (حكاية زهرة) هى فى ذاتها خطاب داخل خطاب شامل يتضمن جوانب عدة للحياة الإنسانية.

هناك، فى الرواية، محاولة لتغيير خطاب معين، وهذا التغيير فى الممارسات الخطابية يرجع لانهيار البناء الاجتماعى للدولة اللبنانية، إذ انتاب الكتّاب/ الكاتبات خيبة الأمل والإحباط مع انهيار المجتمع المدنى ونشأة القوى السياسية المختلفة وغياب الحقيقة الواحدة، ليس فقط فى البناء السياسى وآليات عمله داخل الدولة وإنما فى كل ما يدور حولهم، إلى حد أن الشك داخلهم فى هوياتهم وأهوائهم. أى أن الكتّاب أصبحوا مضطرين إلى محاولة استخدام ما تبقى لديهم لإعادة بناء عالمهم الروائى فى محاولة لفهم ما يدور حولهم.

سأحاول فى هذا التحليل التركيز على الخطاب، وبالأخص على خطاب الشخصيات المهمشة: زهرة وماجد وهاشم، وفى نيتى إثبات أن الخطاب هو أوسع من مجموع ألفاظه وهو يبرز العديد من علاقات السيطرة فى المجتمع، أى أن الخطاب يحتوى بالضرورة عدداً من الموضوعات السياسية والإيديولوجية والنفسية. بعبارة أخرى، حتى عندما يكون حواراً بين شخصيتين تتبادلان الأفكار، فإنه يستدعى العديد من التشكيلات الاجتماعية الخاصة بمكان ما فى زمن ما، أى أنه يستدعى الإطار التاريخى الاجتماعى الخاص به.

* جامعة بنسلفانيا.

وما دام الخطاب يستدعى مجالاً أوسع من أبنية السيطرة وعلاقاتها، فإنه يتحتم علينا أن نتساءل حول مفهوم التاريخ، لأننا غالباً ما نعرف التاريخ من خلال كتب التاريخ والوثائق والملفات، أى من خلال عدة خطابات متاحة لنا. وعادة يتم تعريف التاريخ على أنه عرض للحوادث فى سياق تتابع زمنى، مع التركيز على تفسير أسباب وقوع الأحداث فى زمان وقوعها ومكانه. ويأتى التاريخ غالباً متماسكاً متتابعاً بسبب جهود الكاتب ليأتى بتفسير ما. ولكن التاريخ الذى يتناوله هذا المقال يرتكز على من يقدم الحوادث وكيف يقدمها. إن زهرة حين تحكى تاريخها/ أو حكايتها بنفسها، تناقض الرواية المتماسكة والمتتابعة للدولة الأبوية، أى أن (حكاية زهرة) تناقض الخطاب الروائى السائد للقصة الأبوية.

من هنا، فإن القص كما نتناوله فى هذا المقال يتعلق بكيفية رواية القصة، أى أنه يجاوز الأحداث التى يتوالى عرضها علينا إلى بناء هذه الحوادث داخل الرواية. وبذلك فنحن ندرس القص باعتباره سرداً للحكاية وباعتباره خطاباً. وعند تحليل بناء الرواية فى (حكاية زهرة) يصبح فى الإمكان رصد عدة أصوات للراوى والنظر إلى وظيفتها على مستوى القصة وعلى مستوى الخطاب. هذا المدخل يمكننا من التفرقة بين صوت زهرة ـ الراوى وصوتها من حيث هى شخصية من الشخصيات، كما يساعدنا هذا المدخل على تحديد متى يندمج الصوتان ومتى ينفصلان. كذلك، فإن هذا المدخل سوف يتيح لنا رؤية كيف يطغى هذا الصوت على الأصوات الذكورية داخل الرواية.

إننا نجد أيضاً أن الذاكرة هى ركيزة أساسية لهذه الرواية، إذ إن الأصوات الثلاثة تحكى قصصها مستدعاة من الذاكرة تحت ضغط نوع من التحدى أو القهر أو كليهما معاً. هذه التحديات المرتبطة باللحظات التاريخية لحدوثها تصبح بمثابة محرك لإثارة ذكريات معينة. بمعنى آخر، تصبح الذاكرة عند إثارتها ذات تاريخ خاص بها وتصبح لها روايتها الخاصة، وبالتالى فإن الشخص الذى يستدعى ذاكرته يقوم ببناء تاريخه الخاص، ويصبح هذا التاريخ الخاص هو المكون لدوافع تصرف ما فى لحظة معينة. هذه اللحظة تستلزم النظر إليها على أنها أثر أو محصلة المكونات الاجتماعية أو النفسية للشخصية. وهناك عامل إضافى بالنسبة إلى زهرة، وهوجنسها باعتبارها امرأة، إذ تثار ذكرى انتهاك جسدها عدة مرات داخل الرواية فى مواقف عدة، ويكون كل من هذه المواقف لحظة انتهاك جديدة.

من هنا، تأتى قراءتى الموازية للرواية، فبينما نقرأ حكاية زهرة، قصة استغلالها والإساءة لها، فإننا نقرأ– فى الوقت نفسه ـ حكاية لبنان، هذا البلد الذى تنازع شعبه عليه بحدة. وبشكل ما، يمكن أن يصبح جسد زهرة شيئا خاصا غير قابل للانفصال عن وظيفته باعتباره شيئا عاما مشاعا. هذه العلاقة الدقيقة بين ما هو شخصى وما هو جزء من الكيان السياسى والاجتماعى، هو ما تتناوله هذه القراءة. ويثار هنا سؤال حول كيف يصبح من الممكن قراءة القصة الواحدة على أكثر من مستوى، ذلك أن التاريخ الخاص لزهرة تتم روايته على مستويين: مستوى الرواية ومستوى التاريخ.

حكاية زهرة: الرواية المضادة

تعد (حكاية زهرة) على مستوى الرواية بمثابة الرواية المضادة. فمن ناحية، عندما تحكى زهرة قصتها فهى تحكى قصة استخدام المرأة مجالاً للتنافس الأبوى. ومن ناحية أخرى، تحكى قصة المحاولة الأبوية للسيطرة وفرض النفوذ الأبوى على لبنان. وهى بمجرد روايتها للقصة بنفسها تتخطى القاعدة الرسمية.

تشير (حكاية زهرة) إلى أنه لم يعد من الممكن استمرار القول بأن هناك دائرتين للحقيقة الاجتماعية: الدائرة الخاصة، وتضم مسائل الأسرة والجنس والعاطفة، والدائرة العامة المتعلقة بالعمل والإنتاج. وتشير هاتان

الدائرتان إلى مجموعة متداخلة من العلاقات الاجتماعية حين تجاوز زهرة النظام الأبوى، فهى تظهر[٢] داخل هذا النظام مع النظام الشخصى وكيف أن الأمور السياسية مختلطة بالأمور الخاصة، لأن «وضع المرأة ليس دائرة مستقلة وإنما هو وضع داخل الكيان الاجتماعى بشكل عام»[٣]. وزهرة تتخذ وضعاً ليس فقط داخل الكيان الاجتماعى، وإنما هو وضع محدد بكونها امرأة تستخدم فى إطار اقتصادى رمزى، إذ إن جسدها يعتبر بمثابة المنطقة المشتركة حيث «الجنس والاقتصاد يعملان معاً»[٤].

ولكننا نحتاج إلى التفرقة بين الرواية بوصفها قصة والرواية بوصفها خطاباً. وحتى يمكننا الكشف عن خصائص الرواية المضادة فى (حكاية زهرة)، فإن لدينا الرواية كما يتم روايتها بالإضافة إلى أسلوب الرواية ذاته. وللكشف عن العلاقة بينهما، يمكننا دراسة الفرق بين زهرة ـ راوية القصة ـ وزهرة الشخصية التى تلعب دوراً فيها، فهذا الفرق سوف يتيح لنا تعرف نقاط الالتقاء والانفصال بينهما. علينا، بمعنى آخر، أن نفرق بين كون الراوى يعيد استخدام حوار الشخصية حيث يصلنا حوار الشخصية من خلاله، واختفاء الراوى لتحل الشخصية محله[٥]. هذه التفرقة التى يسميها چينيت: homodiegetic،extradiegetic تساعدنا على التمييز بين زهرة من حيث هى صوت واحد فى الرواية وزهرة الشخصية. والنظر إلى كيفية بناء شخصية زهرة من خلال أصوات الخطاب الأخرى داخل الرواية، يتيح لنا رؤية كيف يصبح بناء الرواية بحد ذاته تاريخاً مضاداً.

إن زهرة، من حيث هى شخصية من الشخصيات، تحدد زمان ومكان الأحداث التى هى مجرد وقائع متسلسلة داخل النص. هذه الأحداث تشكل التاريخ الخاص بالشخصية: زهرة فى طفولتها تشهد العلاقة غير الشرعية التى تمارسها أمها، زهرة فى علاقتها بمالك وفقدانها عذريتها؛ يدفعها إلى السفر إلى أفريقيا هرباً من مشروع زواج فى بيروت، ثم المشاكل التى تواجهها فى أفريقيا مع خالها هاشم وزوجها ماجد، وأخيراً عودتها إلى لبنان وعلاقتها بالقناص التى تؤدى بها فى النهاية إلى الحمل والموت. ولكن هذه الأحداث لا تروى دائماً بصوت زهرة، لأن صوت الراوية هنا منفصل زمنياً وإن كان شديد الاتصال ـ من ناحية الخبرة ـ بالأحداث والقدرة على استعادتها وروايتها .. هذا الصوت الـ ex-tradiegetic هو الذى يقول:

«ورغم أن ما فهمته كان مهزوزاً»(ص٧)

«هل لأنى كبرت وصرت أستوعب الأشياء»(ص١٠)

«أنا الآن فى سن أستطيع أن أميز معها تماماً الطبيعة عن المدينة»(ص١٠).

ومن الجدير بالملاحظة، أن النص المترجم إلى الإنجليزية يوضح الفرق بين الصوتين بصورة مباشرة، فنجد عبارة مثل: «وهذه ذكرى أخرى أنا عند سن..»[٦] (ص٤)، وهو فرق يظهر بصورة غير مباشرة من خلال النص المكتوب بالعربية بسبب التباين بين اللغة العامية والفصحى. لقد كان هناك، على مدار التاريخ القصير للرواية العربية، جدل دائم حول استخدام العامية فى الكتابة بين المحافظين الذين يرغبون فى الإبقاء على اللغة المكتوبة خالية من العامية والمحدثين الذين يدعون إلى إدخال العامية فى النصوص الأدبية، وأسفر هذا الجدل عن استخدامات موسعة للعامية فى الأدب العربى الحديث وبخاصة فى المسرح، وفى الحوار داخل الرواية، حيث استخدم الروائيون العامية، ليس فقط للدلالة على المكانة الاجتماعية للشخصيات، وإنما لنقل الحوار بشكله الحقيقى ونقل المشاعر والأفكار الداخلية للشخصيات بقدر المستطاع.

تنجح الرواية فى توظيف التبـاين بين العـاميـة والفصحى للفصل بين صوت الشخصية وصوت الراوية أحياناً ودمجهما فى أحيان أخرى. مثلاً فى مشهد العرس حين تقرر زهرة أن تبدأ بداية جديدة مع ماجد (لاحظ أنهما متزوجان بالفعل) نجد أنها هى الوحيدة التى تجلس لتشاهد ضيوفها وهم يستمتعون بوقتهم:

«أخذت أسأل نفسى أن تنهض وترقص. أن تدفع كل الخجل هذا ابتداء من هذه اللحظة حتى تصبح واحدة منهن. إنها ليلة قرارى أن أتزوج ولهـــذا كـــان هذا الرقص والغناء»(ص١٣٦).

إن صوت الراوية هنا يحكى ما حدث للشخصية زهرة، وكيف أن جسدها الذى تشعر به منفصلاً عنها، عن كونها امرأة، يحتاج إلى دعوة للرقص. هذا الصوت الـ extradiegetic يصبح homodiegetic مندمجاً مع صوت زهرة التى تصر على أن تصبح مثل الأخريات: «وفجأة وجدت نفسى فى الوسط». إن زهرة واعية بكونها مهمشة، وأن رواية محاولتها الانتماء إلى الآخرين لا تتم بأسلوب ينم عن فعل، ومحاولتها البدء فى الانتماء للآخرين تتم بأسلوب إيجابى؛ فهى «تجد نفسها فى وسط الدائرة». وهذا النوع من الفعل يدل على أنه لم يكن إراديا من جانبها. إن زهرة التى أرادت الاندماج مع المجموعة التى فى منزلها تتطلع فى الحقيقة إلى اندماج جسدها بالموسيقى حتى لا يصبح هناك انفصال بين «الراقص والرقص» بتعبير ييتس Yeats. إن زهرة بعد أن شعرت بجسدها منفصلاً عنها وشهدت انتهاكه، تطمح إلى أن تجعل من هذا الجسد جزءاً منها، من كونها امرأة.

فى كتاب (Technologies of Gender) تنقد تريسا دى لوريتيس قراءة ليفى شتراوس لأسطورة Cuna عن امرأة تستعين بتراتيل كاهن ـ طبيب لتيسير عملية ولادتها:

«قال شتراوس إن الطبيب يقوم بتوحيد العلاقة بين المرأة والألم حين يزودها بلغة للتعبير عن حالات نفسية لم يكن هناك سبيل آخر للتعبير عنها»[٧].

ترى دى لوريتيس أن:

«الترتيل يهدف إلى فصل إدراك المرأة لذاتها عن جسدها، وينهى ارتباطها بهذا الجسد الذى لايضحى أكثر من مساحة تدور فيها المعركة»[٨].

باستبدال الترتيل فى الأسطورة بالموسيقى التى تسمعها زهرة أثناء الرقص فى الرواية، نجد موقفاً مشابهاً ولكنه معكوس؛ حيث جسد زهرة مساحة تحتاج للاتصال مع ذاتها. تتغير الموسيقى التى تسمعها زهرة باستمرار؛ من دقات الطبل الأفريقى إلى نغمات العود العربى. هذه الموسيقى تفعل بزهرة ما يفعله الترتيل بالمرأة فى الأسطورة (بصورة عكسية). وهذا التغير فى الموسيقى، حيث تتبدل بين الموسيقى العربية والأفريقية، يشير إلى رفض زهرة وضعها الحالى فى أفريقيا وحنينها إلى لبنان، ولكنه أيضاً يدل بدرجة أكبر وأهم على محاولة زهرة امتلاك جسدها والسيطرة عليه بينما تراه «مجرد مساحة تدور فيها المعركة»:

«آه. إنى لا أقوى على جسمى بعد الآن.. يجب أن أتوقف. يجب أن أقف. لكنى دائخة. من هذا الذى يمسكنى؟ من الذى يقول يكفى يا زهرة»(ص١٣٧).

(إن الانسجام هو القاعدة فى الموسيقى، وكل من الموسيقى الأفريقية والعربية يحقق نوعاً من الانسجام. الانتقال بينهما هو الذى يخلق الاضطراب. إن زهرة لم تجد الانسجام فى أفريقيا أو لبنان). تقول زهرة الشخصية بفقدانها السيطرة على جسدها، وهى فى هذه اللقطة تتحد مع زهرة الراوية، ولكن سرعان ما ينفصل هذان الصوتان أحدهما عن الآخر:

«أنتو وحوش، عقلكم صغير. ليش عم تضحكوا عشو عم تضحكوا؟ كلكم كنتوا

عم ترقصوا ياللا روحوا. ياللا قوموا من هون»(ص١٣٧).

هذا التوتر فى الرواية، بين صوت زهرة باعتبارها شخصية كوّنت بجسدها وصوت الراوية الذى هو وعى زهرة القادرة على تحليل ما يحدث لها، يخلق الحكاية المضادة التى تتقاطع مع الحكاية الأبوية عن زهرة. إن تاريخ زهرة الشخصى هو الذى يتم استنباطه من بين الخطابات الأخرى وتحديده برغم الضغوط الاجتماعية. هذه الخطابات تجعل زهرة ما يريدها الآخرون أن تكون، بينما هى فى الحقيقة تخاف تغير رؤية الآخرين لها:

«الخوف من أن تنقلب الصورة. الصورة التى طبعت منها مئات النسخ وزعتها على كل من عرفنى منذ الطفولة، منذ الشباب زهرة الراكزة التى لا تقول إلا القليل. زهرة الملكة كما أطلق على جدى هذا اللقب، زهرة البيثوئية التى يحمر وجهها بسبب وبلا سبب. المجتهدة فى المدرسة، التى تسهر حتى منتصف الليل تدرس، عكس أخيها أحمد، زهرة التى لا يقوى أى غبار أن يعلق بحذائها. زهرة التى ما ابتسمت لرجل، حتى لأصحاب أخيها» (ص٤٢).

هذه هى زهرة التى نظمت شخصيتها حسب ما يرتضيه المجتمع. إن تحديدها، من حيث هى شخصية، لا يتم فقط من حيث الفروق الجنسية ولكن عبر اللغات والثقافات، فهى ليست فرداً موحداً، وإنما متعدد، وليست فرداً منقسماً بقدر ما هو متناقض[٩]. إن الخطاب سواء كان متعلقاً بالعائلة أو بالمجتمع: «زهرة التى ما ابتسمت لرجل حتى لأصحاب أخيها» ، هو فى الأساس خطاب يعوق نموها باعتبارها إنساناً. هذا النوع من الخطاب يجعلها كياناً أبكم، «امرأة لاتستطيع الاعتراض على شئ» (ص٤٢). إن زهرة، فى علاقتها بمالك مثلاً، لا تستطيع إلا التفرج على ما يحدث لها، وتستمر فى لقاء مالك الذى يمددها على فراش قذر وينتهك جسدها (كأن هذا الجسد لا يمت إليها بصلة) دون أن تطلق كلمة اعتراض واحدة.

كذلك، فإن شخصية زهرة لا يتم بناؤها فقط على أنها «لاتستطيع الاعتراض على شئ» ولكنها أيضاً شخصية يتم دائماً الحديث بالنيابة عنها. حين يخبر زوجها ماجد عمها هاشم عن حالات ثورتها وعن أنها لم تكن عذراء يوم زواجهما، يبدى هاشم عدم الاهتمام بالأمر لأنه غير جدير بالمناقشة فى القرن العشرين، ولكنه يأخذ بعد ذلك فى استجوابها حول الشخص الذى أفقدها عذريتها وحول مهنته ولماذا لم يتزوجها. ويقوم هاشم بالإجابة بنفسه عن هذه الأسئلة:

«يمكن هو مسيحى ويمكن خفت من أهلك أو فى سبب تانى ... شو القصة يا زهرة .. من هو الشخص حتى أساعدك أنا وترجعى تنبسطى فى حياتك»(ص١٣٢).

وخلال استجوابه لزهرة تبقى صامتة وهى تفكر:

«كم هو بعيد، وكم من الأفضل أن نغلق الموضوع لأنى لن أفتح فمى. كيف أشرح له علاقتى بمالك. كيف أستطيع تركيبها فى عبارات مبتذئة بأنه لا علاقة لى بالموضوع بل كنت شاهدة من البداية حتى النهاية وحتى الآن» (ص ١٣٢ ـ ١٣٣).

بينما يتم إسكات زهرة فى هذا المشهد، فهى تموت حينما تجرؤ على الكلام. خلال علاقتها مع القناص، بقيت زهرة بكماء، امرأة لا تستطيع الحديث عما يجول بخاطرها. وعندما تسأله عن«مهنته» يقتلها. وتفكر زهرة وهى تلتقط أنفاسها الأخيرة:

«قتلني بالرصاص الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعني.. هل قتلني لأني حبلى أم لأني سألته إذا كان قناصاً؟»(ص٢٤٧).

بالإضافة إلى ذلك، فإن المشاهد التي ينتهك فيها جسد زهرة، وكأنه ليس جزءا منها، تتكرر باستمرار داخل الرواية، خاصة عندما يقترب منها زوجها ماجد في الفراش:

«آه. ما يحدث لي عندما يقترب، أشعر برياح باردة، باردة تجر آلاف الحلزونات وتقترب هي تلتصق بالأرض الموحلة، تزحف والرياح تشتد.. لا أستطيع أن أبعد كل شيء عني. لاأستطيع أن أقاوم... مقاومتي هي أن أنهي هذا الزحف. عليّ أن أنهيه بالسكاكين. أفنيه بالحرائق.. أريد أن أكون لنفسي. أن يكون جسدي لي. حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولي يجب أن تكون ملكي. وإذا رضي زوجي أن يبتعد عن جسدي، لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة» (ص١١١ - ١١٢).

من المهم هنا ملاحظة اللغة التي تصف بها زهرة الشخصية انتهاك جسدها ،حيث لا يصبح هناك فرق بين جسدها والمحيط الذى يتحرك فيه. في تلك اللحظة التي تصبح فيها واعية تريده أن ينتمي إليها وحدها. هذه هي في الحقيقة المرة الأولى التي تتحدث فيها زهرة عن قهرها وعن شعورها تجاه جسدها بالمقارنة مع المرات السابقة؛ حيث كانت الراوية هي التي تحكي كيف يتم بناء شخصية زهرة وانتهاكها بواسطة الآخرين. وفي الواقع، فإن جسد زهرة يوحي بصور لاقتصاد معين. إن جسدها يمثل لبنان؛ البلد الذى يتقاتل أهله حول أصل - تاريخ عائلة - الأرض - الجسد - هذا الأصل يمكن تقصيه من خلال الآباء والعودة إلى تاريخهم. إن زهرة على مدار حياتها تتعرض للانتهاك من رجال يفترض قربهم إليها، يفترض فيهم أن يكونوا «العائلة»، أولاً ينتهكها مالك، صديق أخيها، ثم عمها وزوجها، ولهذا يصبح جسدها ذا قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة للعم والزوج اللذين يعرض كل منهما تاريخه في الرواية.

حكاية زهرة: التاريخ المضاد

تساعد بنية الرواية على استنباط التاريخ المضاد في (حكاية زهرة). تنقسم الرواية إلى قسمين: القسم الأول يتناول تاريخ زهرة الشخصي، خوفها وترددها وشعورها بنفسها. هذا القسم ينقسم إلى خمسة فصول تتم روايتها من خلال الصوت الأول (الأنا). تروى زهرة ثلاثة فصول بينما يروى كل من هاشم وماجد فصلاً. ويشكل كل من خطابي هاشم وماجد تاريخاً قائماً بذاته سواء كان هذا التاريخ شخصياً/ سياسياً أو شخصياً/ اقتصادياً اجتماعياً. ولو أخذنا بعين الاعتبار ما سبق أن أشرت إليه عن التاريخ المروي، فيجدر بنا النظر إلى هذين الفصلين الثالث والرابع داخل بناء الجزء الأول من الرواية. إن صوت زهرة هنا يكاد يحتوى الأصوات الذكورية في الرواية. ومن المهم ملاحظة عدم وجود عنوان لكل فصل في النص المكتوب باللغة العربية كما هو الحال في النص المترجم إلى الإنجليزية، مما يضفي على الرواية نوعاً من الاتصال والاستمرارية؛ وكذلك نوعاً من التحدى للقارئ الذى يضطر إلى قراءة الفصلين الثالث والرابع ضمن رواية زهرة لتاريخها وضمن وعيها بذاتها، وتصبح هذه القراءة أكثر وضوحاً بالنظر إلى حوار زهرة وعمها في نهاية الفصل الثاني الذى ترويه زهرة. في هذا الحوار يحاول العم إقناع زهرة بأن تخبر ماجد عن «وقعاتها»، هذه الحالات الغريبة التي تصيبها بين الحين والآخر؛ فترد زهرة في «صوت النعامة»: «هالواقعة صارت لي منك»(ص٤٤). إن هذا الرد على جانب كبير من

الأهمية، فهو من ناحية يبرز أول مواجهة بين زهرة وعمها، وفى الناحية الأخرى والأهم يمهد لدخول قصتى كل من هاشم وماجد إلى الرواية ولكن داخل إطار حكاية زهرة نفسها.

على مستوى تمثيل التاريخ، تمثل قصة هاشم التاريخ المعارض للتاريخ الرسمى للبنان، إذ لا ينفصل تاريخ هاشم الشخصى عن التاريخ العام. إن لحظة المبادرة بتذكر القصة (التاريخ) لدى هاشم تأتى حين يأخذ فى كتابة برقية لأهل زهرة بعد ما قررت الزواج بماجد، وهى لحظة مشحونة بالعواطف التى تتيح له استعادة تاريخه وتذكر أسباب وجوده منفياً ولجوئه إلى أفريقيا.

يتكون تاريخ هاشم السياسى من عضويته فى الحزب السورى القومى الاجتماعى، ولحظة اهتزاز انتمائه السياسى بعد فشل انقلاب ١٩٦١ الذى كان يستهدف تغيير النظام السياسى. ولكن ذكرى لبنان لدى هاشم تصبح مرتبطة باللحظة الحاضرة، أى بقرار زواج زهرة من ماجد، لأن زهرة تمثل الوطن بالنسبة له: لبنان الذى لم يستطع تغييره أو السيطرة عليه حين عاش فيه يحضر إلى أفريقيا فى شخص زهرة:

«كنت أشعر بأنى أريد ... أن أستنشق عبر ملامحها كل حياتى هنا وفى لبنان.. كنت أشعر بأنى من خلالها أستطيع أن ألمس الماضى. ماضىّ والحاضر. حاضرى، حتى المستقبل، مستقبلى» (ص ٨٢ ـ ٨٣).

إذن، على مستوى الرواية باعتبارها تاريخاً، تمثل زهرة لهاشم حلمه بلبنان، إذ هو يخلق لها صورة غير واقعية، صورة لبنان الضائعة التى لا يستطيع استعادتها. أما بالنسبة لماجد، فإن قصته تبرز تاريخ لبنان الاجتماعى الاقتصادى. إن خطابه يقوم بتكوين زهرة على أنها شىء للامتلاك، ورغبته فى امتلاك جسدها هى امتداد لحلمه بأن يدخل ضمن التاريخ الاجتماعى الاقتصادى الرسمى للبنان. لقد كان ماجد دائم الشعور بالهوة التى تفصله عن الآخرين من أبناء وطنه فى لبنان ذاته وحتى فى أرض المهجر، فى أفريقيا. لهذا، فإن هدفه من الزواج بزهرة هو تسلق السلم الاجتماعى، لأن «زهرة من عائلة مرموقة فى الطبقة المتوسطة»، ولأن الزواج سيجعله إنساناً حقيقياً حين تصبح له زوجة وأسرة. إن زواج ماجد بزهرة يجعله «مالكاً لجسد امرأة، يستطيع أن يمارس معها الحب وقتما يشاء» (ص ٢٨٠). زهرة إذن هى ذات قيمة سلعية بالنسبة لماجد وتشكل رمزاً لنوع من التبادل الاقتصادى.

وكما هو الحال بالنسبة لهاشم، فإن زهرة تمثل لبنان بالنسبة إلى ماجد، لبنان الذى أقصى عنه يأتى إليه فى أفريقيا. وزهرة بالنسبة إليه هى عروس عزيزة لأنه لن يضطر إلى دفع «مهر» للزواج بها كما كان سيفعل لو تزوج فى لبنان. لهذا، فهو يتمسك بالزواج بها رغم صمتها وعدم تجاوبها معه، أو مواقفها العدائية تجاهه فى بعض الأحيان:

«طباعها هذه لم تقف بينى وبين قرارى الزواج منها، هكذا تتصرف كل الزوجات فى بادئ الأمر. وأيقنت أنها سوف تعتادنى مع الوقت وسيتبدل كل شىء» (ص٩٩).

إن ماجد لم يحاول بحق فهم حقيقة زهرة، صمتها وتقلب أحوالها، وإنما راح يكون شخصيتها على النحو الذى يروق له ويوافق خياله. إنه كان متأكداً أن الأمور ستتغير لأنه شخصياً يرى فى ذلك أمراً طبيعياً فى الزواج. حتى عندما تصبح زهرة على حافة الانهيار العصبى ويرغب خالها فى إدخالها المستشفى للعلاج، فإن ماجد لا يرى إلا «امرأة كاذبة وخائفة من الفضيحة

وهى تمثل الندم» (ص١٠٥). كـذلك، فـإن مـاجـد لايستطيع الحديث عن زهرة إلا فى صورة مادية: «على كل حال يجب ألا أتدخل ما دام خالها يدفع التكاليف» (ص ١٠٥).

إن زهرة لم تكن أبداً بالنسبة له شخصاً له حقوق وأفكار خاصة، ولكنها كانت فقط موجودة بوصفها امرأة ـ رمز الأرض الصامتة ـ التى يمكنها تزويده بالإشباع الجسدى أو النفسى أو كليهما، الإشباع نفسه الذى كـان يجده عند ذهابه إلى بيت للدعـارة فى بيـروت. كذلك، فإن زواجه من زهرة أربح من ذهابه السابق إلى بيت الدعارة فى بيروت، إذ لا يدفع لها مقدار ما كان يدفع للداعرات. لهذا، فهو لم يستطع مقاومة رغبته فى ممارسة الجنس مع زهرة كما فعل عقب شجارهما بشأن عدم عذريتها.

إذن، وعلى مستوى الرواية من حيث هى تاريخ، فإن جسد زهرة يتم تداوله رمزاً للتبادل الاقتصادى بواسطة هؤلاء الذين يفتقدون لبنان بشدة، بنوع من التنافس هو فى حقيقته تنافس بين الاقتصاد الذى يرمز له كل من ماجد وهاشم من ناحية، والاقتصاد الذى يمثله صوت زهرة وصوت الراوية من الناحية الأخرى.

أما على مستوى التاريخ الذى تم تمثيله داخل الرواية، فإن قصة ماجد تكشف حقيقة التاريخ اللبنانى الرسمى الذى يقول بأن لبنان هو لكل اللبنانيين، أو بأن قصة لبنان هى قصة الأصل والتراث المشتركين. قصة ماجد فى الحقيقة تخبرنا بأن قصة لبنان هى قصة الطبقات الاجتماعية، هى البؤس والفقر. إن قصته هى ما يعنيه أحمد أخو زهرة حين يدعى أنه ورفاقه:

«... يحاربون الاستغلالية، يريدون لفت النظر إلى مطالب الشيعة المغبونة. يريدون قتل الإمبريالية والنظام المهترئ والقوى الانعزالية» (ص١٦٧).

باختصار، فإن قصة ماجد تبين التناقض بين واقع لبنان وحقيقته التاريخية.

إن قـراءة هذين التـاريخين (تاريخ هاشم وتاريخ ماجد) على أنهما من رواية زهرة تمكننا من رؤية كيف أن مسألة التاريخ هى فى الأصل مسألة (الرواية) أو القص، أى أن رواية زهرة لا تكتفى باحتواء روايتى الرجلين فحسب، ولكن خطابها يحيل خطابيهما إلى الهامش ويضعهما فى مستوى الهوامش المساعدة على فهم قصة زهرة، تاريخ لبنان. إن هذين الصوتين «الرجاليين» محرومان من الوجود الفعلى داخل لبنان، كأنما تم إرسالهما إلى أفريقيا ليظلا هناك. لهذا، فإن القسم الثانى من الرواية تحكيه زهرة وحدها بصوتها الخاص وصوت الراوية.

الرواية، التاريخ والذاكرة

هناك علاقة وثيقة بين الرواية والتاريخ والذاكرة فى (حكاية زهرة) فالذاكرة هى صلة الوصل بين الذات المروية والرواية، بين الذات فى الطفولة والذات البالغة. وكما سبق أن قلت، فإن تكوين زهرة، من حيث هى فرد يظهر فى عدة خطابات. هذه الخطابات تقدم لنا من خلال صوت الراوية التى تستطيع فهمهم وتحليلهم ولكنها فى الأساس تستعيدهم من ذاكرة زهرة. من هنا، فإن الذاكرة تأخذ وضعاً تاريخياً بشكل ما، وتصبح العلاقة بين التاريخ والذاكرة معتمدة على زمان ومكان وقوع الأحداث، أى أن «الذاكرة تصبح ذات تاريخ .. أو عدة تواريخ»[١٠].

إن زهرة، فى محاولتها أن تعيش اللحظة الحاضرة وأن تعيد ترتيب الماضى لفهم ما حدث لها، تضطر إلى كبت ذكرياتها عن الخوف والألم والمعاناة الذين عانت

منهم فى طفولتها. ولكن، «هل يمكن فصل المكونات عن الوظيفة؟» إذ «إن الذاكرة هى بالفعل، تختص بتعريف الذات»[11]. إن ما يحدد انحياز زهرة هو خوفها وهى تشاهد أمها فى علاقة غير شرعية، وألمها وهى ترى أباها يضرب أمها، ومعاناتها حين تستمر فى لقاء مالك رغم علمها بأنها تكرهه.

هذه الأحاسيس المضطربة تظل تقتحم حياة زهرة حتى فى لحظاتها الخاصة جداً حين تشعر بالنشوة الجنسية لأول مرة فى حياتها مع القناص:

« صرختي امتدت كبركان يقذف حمماً وأتربة نارية يفجر كل داخله بالرماد الخطر المنهمر وبالغبار الخانق فوق كل أيامي الماضية»(ص١٧٩).

«حياتها الماضية» هى الخوف والألم والمعاناة، وهى فى ذاتها عملية تاريخية ساهمت فى بناء شخصية زهرة. إن زهرة الصامتة التى «لاتستطيع الكلام» تحتاج إلى الاتصال مع جسدها وطبيعتها الجنسية: «كان هذا التقوقع متعباً لأنى كنت أشعر بأنى لم أعد أملك أى جزء من جسمى» (ص ١٨١).

ولكن هذه الذكريات الخاصة بزهرة، حين تروى بصوت الراوية، تصبح فى ذاتها هى الرواية المضادة، لأنها تقدم الأحداث التى يغفلها عادة التاريخ الرسمى. الذكريات المضادة هى تلك التى يتم دفنها فى اللاوعى لأنها «غير أخلاقية» مثل تاريخ زهرة الشخصى، وخصوصاً الأمور الجنسية منها، هذه الذكريات تكون عادة أموراً لا يتم الحديث عنها علناً وخصوصاً فى المجتمع الأبوى، حيث النساء أساساً معزولات يعاملن على أنهن فى منزلة مختلفة عن الرجال، لايمكنهن الحديث عن أمورهن الجنسية. وبإثارة هذه الأمور تصبح هذه الصور من الكبت الجنسى ضمن الرواية المضادة والتاريخ المضاد الذى تقدمه لنا هذه الرواية. إن هذه الذكريات المضادة فى الحقيقة توضح النفاق الذى يطغى فى المجتمع الأبوى فى شؤون الجنس.

وبينما تعتبر ذكريات زهرة، أى الذكريات المضادة، تدميراً لما هو «صحيح» ومتعارف، فإنها، فى الوقت نفسه، تقوم بدور مختلف. إن سعى هاشم إلى ذكرياته هو «سعى إلى تاريخه»[12]. إن هاشم فى الحقيقة يعتقد أن بإمكانه استعادة ماضيه فى لبنان، أن بإمكانه الاحتفاظ بالماضى لو أعطاه شكلاً ومعنى فى شخص زهرة. إن ذكريات هاشم عن لبنان التى ينقلها معه كما «ينقل ذراعيه ويديه» هى حاضرة معه طول الوقت: «الوطن هو الحاضر والماضى أيضاً» (ص ٧٣). هذه الذكريات عن وطنه الذى ظنه مفككاً يظهر حينئذ على أنه بلد ذو« جيش وعسكر، فى استطاعتهم إلقاء القبض وتدبير الخطط ومعرفة كل أفراد الحزب وملاحقتهم؟» (ص٦٦)، «إن العبور من الذكرى إلى التاريخ يتطلب من كل جماعة أن تعيد تعريف ذاتها من خلال إحياء التاريخ الخاص بها»[13]. إن «التاريخ الخاص» لهاشم هو عضويته فى حزبه السياسى، وهو حين يستعيد كل لحظة من لحظات الانقلاب فى لبنان لايستطيع أن يرى ذاته إلا ضمن تلك المجموعة، وقد غذى وجوده فى أفريقيا لديه هذا الالتصاق بالماضى بين ما يسميه نورا «ما قبل» و«مابعد»، «لأن هنالك هوة عظيمة تفصل بين الحاضر والماضى»[14].

إن هاشم لا يتمكن من استعادة صورته «بطلاً» فى وطنه برغم أنه مازال يمارس دوراً حزبياً قيادياً فى أفريقيا. إن هاشم فى سعيه إلى أن يجعل التاريخ الذى يعيد بناءه مساوياً للتاريخ الذى عاشه «هو فى الحقيقة سعى إلى

رؤية مؤقتة لذات لا تقبل التغيير» ؛ لأن هذه الذات قد ضاعت عند مغادرته لبنان. فى أفريقيا يعيش هاشم حياة روتينية لا استمرارية لها:

«عندما كنت أقول لهم هذه الأشياء هى الوطن كانوا يضحكون. لا تضحكوا ياجماعة، لا أستطيع أن اعتاد على غير وطنى، حتى نكهة الفاكهة مختلفة. [تقولون] أنا أفكر كالبنت يا جماعة؟ أفكر كالبنت؟ هذا رأيكم.

أريد أن أفهم هل الأحاسيس الصادقة هى للبنات فقط؟ الظاهر لن نتفاهم يا جماعة» (ص ٧٣ ـ ٧٤).

وبرغم أن «الذاكرة ترتبط بالأماكن بينما التاريخ يرتبط بالأحداث»[١٥]، فإن ذكريات هاشم عن التفاصيل الصغيرة، مساكب الحبق، مجلات الجنس والمصارعة تحت وسادته، بلاط المطبخ ذى اللون الباهت، كلها لا يمكن فصلها عن الأحداث؛ الجرى من البوليس بعد فشل الانقلاب:

«أخذت أدخل غابات ما كنت أتوقع وجودها فى لبنان ... كأن لبنان والصراع والانقلاب وفشله لا تمت إلى هذه البقعة ولا تعنى لها شيئاً» (ص ٦٥).

إن منظر المكان حيث «الأشجار الشاهقة وأصوات الطيور» هى هى ذكرى هاشم عن لبنان، إنه المكان الذى حمله معه إلى المنفى بكل ما يتضمنه من دلالة تاريخية وسياسية.

إذن، هناك ارتباط بين الرواية والتاريخ والذاكرة فى (حكاية زهرة). وبينما تمضى الذاكرة والتاريخ مرتبطين، فإن الرواية هى التى تمنحهما الشكل النهائى، لأن (حكاية زهرة) إلى جانب كونها الرواية المضادة للتاريخ الأبوى للبنان، هى الرواية التى تسمح لزهرة بالعيش من خلال الخطاب.

الخلاصة:

إن (حكاية زهرة) هى فى الحقيقة حكاية لبنان. وإعادة النظر إلى المشهد الافتتاحى للرواية، حيث تغلق أم زهرة فمها بيدها وتكبت صوتها وقدرتها على التعبير عن نفسها، تساعدنا على فهم سلوك زهرة خلال الرواية كلها. إن زهرة التى تم تحويلها إلى امرأة خرساء، إلى مجرد جسد، تمثل لبنان الأخرس، الأرض التى لايمكنها التعبير عن معاناتها. كذلك، فإن المشهد الأخير فى الرواية يساعدنا على قراءة هذه الرواية باعتبارها «رواية مضادة» و«تاريخاً مضاداً». حين تقتل زهرة الشخصية فى روايتها فإن صوت الراوية يستمر فى الحديث إلينا:

«إنه يقتلنى، قتلنى بالرصاص الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعنى... لقد قتلنى. من أجل هذا جعلنى انتظر الليل» (ص ٢٤٧).

إن هذا الصوت ـ الذى يروى (حكاية زهرة)، حكاية لبنان، هو الذى يستمر فى القص عن معاناتها وسوء طالعها حتى بعد موت صوت الراوية، لا يموت. إنه وعى زهرة، وبالتالى هو صوت لبنان الراوية. إن (حكاية زهرة) تتضمن بداخلها التاريخ السياسى للبنان، ومعاناة زهرة هى فى الحقيقة معاناة لبنان. وهذا الصوت الخارجى (الراوية) يصبح له القول الفصل فى تاريخ لبنان. إنه صوت يناقض التاريخ الرسمى ويتضمن التاريخ الاقتصادى الاجتماعى والسياسى للبنان. إنه الصوت الذى يتحدى بناءه الاجتماعى.

السرائر والمكامن

عند مُنتصر القفّاش

إدوار الخراط

تصدر هذه المعالجة لكتاب (السرائر)[1] لمنتصر القفّاش عن أن هذا القصص ـ كما لا أحتاج أن أقول ـ منبتُّ الصلة تماما بالقصص التقليدى، وحتى بما عرف بأنه قصص الحساسية الجديدة، فليس فيه الحبكة القصصية ولا تقنيات الإيهام والمحاكاة وتوزيع قيم السرد والحوار والتحليل والتعليل المعتادة ، ولكنه أيضاً لا يقتفى أثر ما اختطته القصة الحديثة، بل أظنه يتمثل إنجازاتها ثم يخطو إلى جانب ما أسميته «القصة القصيدة»[2] يشق لنفسه طريقا خاصا به، تسعى هذه المقالة لتبيّن معالمه أو ملامحه الرئيسية.

ولا مجال للشك، بطبيعة الحال، فى أن الخبرة الفنية بمعناها الأعمق، أعنى تلقى العمل الفنى والمشاركة فى إبداعه من جانب المتلقى، لا بديل لها ولا عوض عنها، وإنها خبرة حميمة ومتفردة. وإنما قصارى العمل النقدى أن يضع خبرة موازية، وربما نابعة، وينبغى أن تكون شديدة الاتضاح أمام العمل الفنى، تمتثل له وتتلمس مكامنه وفى كل الأحوال تهتدى به.

منذ كتابه الأول (نسيج الأسماء)[3] مازال منتصر القفاش يولى أهمية خاصة لما يسميه هو، وفق عنوان إحدى قصصه: «الإيغال فى الحفر»، مازال النقش والنسج والوسم والوشم والرسم وفِعل الخطّ والرّقش تشغل حيزاً فى رؤية هذا الكاتب بل تسرى فى أعماله ، تشاغله وتناوشه باستمرار.

وسوف نتساءل معه، الوشم عنده أهو حفرٌ وتثبيت، أم «سيصبح احتمالاً يضاف إلى تركة الاحتمالات»[4] التى تغصّ بها كتابته؟ فمادامت «أجزاؤه قد تفرقت»[5] فإن ذلك التفرق وحده هو شرط جوازها، وإلا حقت حرمانيتها، وفق ما اختار الكاتب أن يصدّر سرائره به إذ جاء بذلك النص من كتاب (الوسم فى الوشم) لأحمد بن أحمد بن إسماعيل الحلوانى الذى طبع بالمطبعة الميمنية سنة ١٣٢٣هـ.

ومع ذلك، فإن نصا آخر من كتاب (الوسم فى الوشم) قد ينير هذه المسألة أكثر، فليس نصّ القفاش

«المطبـوع» فـاعلا فـقط، ليس هو الذى يقـوم بالحـفـر والتـثـبـيت والوشـم ـ لكى يشتّتـه على الفـور ويجـزّئه ويقطّعه ـ أى أنه ليس نصا «طابعا» فقط يعمل عمله إيجابيا فى هذه الآلية كلها، بل هو كـذلك ـ وربما أساسا ـ نص «مطبوع» محفور موشوم منقوش، «أما الواشمة فـفاعلة الوشم التى تغرز الإبرة فى المستوشمة وهى طالبـتـه فـإن فـعلتـه لنفـسـهـا فـهى واشـمـة ومـسـتوشـمة»[٦]. ونص القـفـاش واشم مستوشم، فى تقديرى، هو وقاع أو مواقعة: «أتاها من الخلف دائما تمضى بلا عـودة.. انحـسـر جلبـابهـا المزركش عند وقوعهـا»[٧]؛ فهو نص يوقع على العالم رؤيته وقد يلج العالم، كما تقع عليه رؤية العالم لنفسه الآن، أو يلجه العـالم ، أيا كـان ذلك العـالم الذى سـوف نحـاول أن نتوسّم قسماته . اقرأ هذه السطور القلائل من نص يفيض بمثلها سواء فى شاعريتها أو فى إيماءاتها المستسرة :

«خطوط تعبـرك وتتـبـادل أمكنتـهـا، وتريك إسراءات تآلفت جسدا تمازجت معالمه بوقت يتهادى فى رحاب الذاكرة»[٨] .

أو اقرأ:

«صوت قطار يشق الصمت الذى يلفك. فى اقـترابه يتبـدى لك انطلاقـه وقد نفيت عن طريقه المحطات والعلامات..»[٩] .

فـهى إذن خطوط فـاعلة وليـست سلبـيـة، إنهـا «تعبـرك» ولكنهـا لا تثبت على حـال واحـد، إذ إنها «تتـبـادل أمكنتـهـا» هى لا ترى فـقط، بل هى «تريك إسـراءات» .. «ولكن المعـالم قـد تمازجت» ، وإذا كـان صوت القطار يشق الصمت، فإنه قد محيت عنه ـ هنا ـ المحطات و«العلامات».

فهذه إذن فى تصورى إحدى محطات الدخول إلى هذه النصـوص الجميلة المحمّلة ، وحتى إذا محيت هذه المحطة، فيمـا بعد، فإنها تظل قائمة لأنها فى وقت ما كـانت قـد أقـيـمت، لازوال لهـا عندئذ، لقـد ثبـتت بطريقتها المتحوّلة التى لا تثبت على حال . «حينما يصر من ينقش فوق واجهة بيت أو دكان أو فوق جدار. يعبّر لك فى أحيـان عن اسـتـيـائه من النقش أو من كـثـرة الكلمـات، وأثناء ذلك تتـحـرك قـبـضـتـا يديه وكـأنهـمـا تمحوان النقوش»[١٠] .

هناك إذن فى هذا النص حركة متصلة بين الوشم والمحـو، لا تركن إلى أىّ من القطبين ولكنهـا لا تتـرك أيهما، أيضا.

لعل وضوح هذه الحركة بين التثبيت والإلغاء ـ أو بين التجميد والترقرق ـ هو من المحطات التى وصل إليها قطار نصّ القفاش بعد أن رحل عن «نسيج الأسماء».

* * *

تتساوق مع هذه الحركة الدائبة حركةٌ أخرى تسم هذا النص بميسمهـا، وتتموّج فيه أيضا، هى **حـركـة البـدايات** التى هى فى الوقت نفسه **نهايات**، أو القفول أيضا من النهاية إلى البدء، دون توقف:

«كل ما قرر فعله منذ الصبـاح، يجد نفسه مشغولا بنهاياته»[١١] .

إن «حافة البداية» عنده يسكنها الزمن الذى يستعاد ترتيب أوراقه القديمة، هى التى القذف بها يتيح «رؤية امتدادات خطوط كف تنظم السنين»[١٢] .

«تُسائل نفسك أكل ما نثر من أشطر فى الأوراق حوته القـصـيـدة أم أنهـا كـانت بدايات»[١٣]. فـهـــذه القـصيدة الجامعة التى تنظم كل شعر العالم ـ كأنها نهاية العالم ـ هل هى ـ فقط ـ بدايات؟

أم أنهـا، مثل تلك الغـرف العـديدة التى «هجـرها أصـحابهـا ومنهم من يجيئهـا قبل أن يضـمـه رحيل» ـ مثلهـا مثل أشعـار القـصـيـدة الواحدة المتكثرة: «بدؤها ومنتهاها ممتزجان دوما»[١٤] .

ولعل أجلى صياغة مفصح عنها إفصاحا هي: «تلك هي البدايات دائما هواجس تنفي الدوام وتخايله بحدٍّ أخير هو المبتدى»[١٥] .

ومن الشائق ـ في هذا الصدد ـ أن القفاش ينهي أكثر من قصة له بما يوحي أنه يبتدؤها ـ ليست هذه هي حكاية النص المدوّر الذي تحيلك نهايته إلى بدايته، وهي تقنية أوشكت الآن أن تبتذل عندما تستخدم بسهولة ودون مغزى حقيقي ـ بل هي نهايات مسترقة تومئ إيماء ـ فقط ـ إلى أنها هي نفسها بدايات: فينتهي نص «ملاقاة» بـ «ينبس باسم يجهل صاحبه. وفي حذر من الأمكنة يقترب من مقبض الباب ويكمل الصعود»[١٦]. وبصياغة مقاربة جدا ينتهي نص «هو»: «أعاد الورقة وقد طالها عرق كفه ثم بدأ مترددا في الصعود»[١٧]. أما في «وريقات» فإن كل أدوار الشطرنج «بلا نهايات»[١٨]. وينتهي هذا النص كذلك بأن يقول السارد «أبدأ في السير» هذه جملة النهاية في النص[١٩].

فهل هو صعود، أم هو فعل الوصول؟ وهل هو البدء أم النهاية؟ أو أنهما على الأرجح «ممتزجان دوما» ؟

إن ما يكمل بوليفونيّة وتعدد نغمات الدلالة وسياقاتها هو بالضبط عدم اكتمالها. والدلالة هنا، كما هو واضح، عدم التحدد، وتبدُّد الهوية، وتفتُّت الغايات، أي كأنها «ضد الدلالة» ـ إن لعبة الشطرنج التي لم نعرف قط إن كانت قد لُعبت فعلا سنكتشف أنها لم تكمَل.

* * *

امتزاج البدء والمنتهى، مثل امتزاج الثبات والمحو، لا على سبيل الامتزاج المصمت المغلق على ذاته، بل في حال موصولة من الافتراق والملتقى، هو ما يفضي بنا إلى ما أراه خصيصة هذا النص ـ علامة رؤيته للعالم ـ سواء كان هذا العالم جوّانيا أم برانيا ـ أو ربما ميسم انطباق هذا العالم على هذا النص، وأعني بذلك ما يمكن أن أسميه **لَبْس الهوية، أي التعدّد والتشكّل** ـ بما يتضمن ذلك من دلالة المرايا ـ الانعكاسات، والأطياف ـ المخايلات، وما يعنيه ذلك من التجزؤ والتشتت الذي يحمل بدوره قانون النظم الذي لا ينفي التشتت، أو قانون التضاد الذي لا يزيل أحد قطبي التضاد، بحيث يظل هذا «القانون» نفسه موضع تساؤل متصل، لا «في» النص فقط، بل «من» النص أيضا .

ينتهي نص «نظْم المكان» بسؤال من موضوع النَص لنفسه: «يخطو نحو السلم، وهو يلتفت إلى الوراء، وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق : من الذي يخرج الآن؟»[٢٠].

(وعلى سبيل العود على بدء، فهل هو يصعد أم يهبط، هل يبدأ أم ينتهي؟)

ولكن من هو؟

«امتلاكه دوما لما حوله قبْض الشك»[٢١] .

هذا بالضبط هو امتلاك النص لا لما حوله فقط، بل لنفسه، هو امتلاك حقا، وسيطرة لاشك فيها، لكنها قبض الشك، إنه «امتلاك لا تشقه إلا وجوه في المرآة» إنه امتلاك «لا يجفل من إبصار طيف، أطياف تواتيه، ويقفو انفلاتاتها المتوامضة ، لا يسميها، لا يصلها برؤاه السالفة»[٢٢] «في زمن لم يبق لي غير أطياف»[٢٣] «قد يتحاشى النظر في المرآة»[٢٤] ولكن «تكثر المرايا»[٢٥] «لم يرد الالتفات إلى المرآة حدَس أن وجهه سيطالعه في صفحتها المصقولة متسائلا»[٢٦] «ظل محدقا في المرآة، والصوت لكنه يأتيه منها عاليا وناطقا الكلمات على مهل»[٢٧] «كان قادرا على كشف الجالس خلف المرآة»[٢٨] لكنّه لم يفعل.

وإذا كنت لا أتردد في أن أتناول كل مقاطع النصوص ـ أو على الأصح كل أجزاء النص ـ باعتبارها

بالفعل وحدةً واحدة ، لا تتفرق إلى «قصص» متفارقة أو منفصلة كما تجرى بذلك التقاليد القديمة فى القص، فإن ما يؤازرنى فى ذلك هو النص نفسه: «صار يركن إلى معنى» للبقاء يرادف الدخول والخروج من كل الأبواب فى آن واحد، فى سؤال واحد : لمن كل هذه الحياة»[٢٩]، فلا جناح على أن دخلت إلى النص وخرجت منه من كل أبوابه فى آن، كما أنه لا جناح علىّ فى أن أرى فى «بطل» هذا النص ـ ساردا وراويا ومرويا عنه بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، شيخا مرّت به تصاريف السنون أم تلميذا يبحث عن كلمة فى المعاجم أم حفيدا يجمع أكياس الورق ويعتبرها عملة وراءها رصيد ذهبىّ من الخبرات والتجارب والأسئلة، كلهم، شخصا واحدا ـ غير مشخّص بطبيعته ـ هو أقرب إلى حالة تأملية أو حالة من حالات النص، هو أيضا محرّك للنص كما أنه يتحرك بالنّص، حتى لو كان الجد والحفيد يأتيان فى النّص متفارقين، يدور بينهما حوار ما، أو تحدث بينهما مجريات أفعال ما، فهما فى تقديرى وجهان لأمر واحد، وانعكاسان «لبقعة منيرة» واحدة قد «تسقط على الجسد أو حافة السرير..»[٣٠] أو «تتقافز تلك البقعة فى أنحاء الغرفة..»[٣١] .

ليست هذه وحدة فى الهوية بقدر ما هى لَبْس، وتعددية: «هى أسماء كان سيسمّى بإحداها (كذا! والصحيح أحدها) وُضعت كلها يوم مولده أسفل شمعات موقدة... وأتى الأب الغائب يومها ليلفظ باسم آخر» فهل الأب الغائب هو «النص الواحد الجامع» وإن كان متفرقا؟ وهل تبادل الأسماء هذا دلالة على أزمة هوية أم أزمة غربة؟ هل السارد الراوى المروى عنه هو «سمكة على ظهر جبل» ما أشقّ غربة السمكة وقد نفيت عن محيطها المائى إلى ظهر جبل صخرىّ .. ومع ذلك فإن النص ـ وقد أثبتها ـ فإنما أثبتها عن طريق النفى: «إنه لم ير على ظهر جبل سمكة» ومهما كانت هذه الجملة المستنقذة من يمّ تراث علم العروض المتلاطم الموج، قد جاءت لأغراض تعليمية ما أشد بُعدها عن المقصد القصصى للنص، فإنها جملة دالّة ومفتاحية على غربة هذا النص والتباسه وغرابته .

* * *

تحت مظلة لَبْس الهوية أو تبددها يأتى **التجزؤ والتشتت** الذى يندرج فى قانون مضادّ هو النظم ـ نظم الأمكنة، نظم الأسماء، وليس قط نظم الأفعال ـ وهو قانون مضاد للتشتت كما أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته.

وسوف نجد مصداق هذا التجزؤ ليس فقط فى تفصيلات الوصف الموجز على دقتها ونمنمتها ، وهى كلمة محببة إلى الكاتب ـ السارد ـ الراوى، بل فى موضوع الوصف نفسه : الأوراق التى نعثر عليها دائما متناثرة وغير مرتبة ، قصاصات الأقمشة التى نجدها دائما مبعثرة، ممزقة ، مكوّمة ، كأنها تناثر قصاصات الحياة نفسها.

«قصاصات الأقمشة متعددة الألوان مكومة فوق السرير» «اللون لا يستطيع تحديده» «الأوراق غير المرتبة»[٣٢] «لم يفكر فى جمع ما كتبه، نثره بين صفحات الكتب والكراسات، فى الأدراج والصناديق»[٣٣] وهكذا تجرى الأمور على طول النص، فهناك الخطابات المتناثرة الموضوعة على غير تواريخ ورودها، وهى خطابات لن تصل، أو ستصل، من عالم شواهد القبور المتربة. ولكن «تكاثر القرناء فى تلاشيه»[٣٤] كيف يكون التكاثر فى تلاشى التكاثر ذاته؟ هذا هو التضاد الذى تحمله التعددية فى طواياها. إنه «يجابه المتكاثر باتخاذه دلائل على ما يخفى»[٣٥] وكأن «ما يخفى» يحمل الواحدية.

فهل يتناول هذا النص حياة متكاثرة متشتتة تتشعب وتنصب فيمن يحب (الحفيد ـ الابن ـ القرينة ـ الأقران والزملاء) وفيما يحب من ظواهر الأشياء ومكامنها، بدءا من الأضواء والظلال إلى الأوراق القديمة والأشعار؟ أم

هو عبء الوعي بحياة واحدة خفية وأساسية لعلها تتجسد في شفرة «المفتاح» الساكن في جيب المرويّ عنه، يتلمسه، يضغط عليه قبل أن يراه، يسمع رنة صدمته بقاع الزهرية الزجاجية، يجلي كلما عثر عليه بعد اختفاء(٣٦)، أم أن هذا النص تسكنه روح هائمة، حائرة بين التبعثر والتمزق والتناثر، ولكن فيها عزما خفيا، فيها نواة قوة داخلية هي معرفة ـ غير متيقّنة ـ ستمنحه حلّ إسار الوجوه المخايلة المتوامضة؟

إنه نصّ لا يريد «أن يظل واحدا» ـ مع قدرته على ذلك ـ ولا يريد أن تظل السماء مغلقة عليه وأخيرة به(٣٧).

* * *

ولذلك فإن **تعدد مستويات النص** هو الذي يكوّن إيقاعه.

ويمكن لنا أن نتبين على الأقل أربعة مستويات: المستوى اليومي والمستوى الاسترجاعي والمستوى الراهن، وما تندرج فيه هذه المستويات الثلاثة كلها: مستوى التأمل. وهي مستويات سواء كانت مخبأة أو سافرة، حبائله حولها يضفرها ويحكم وصلها بأصابعه (عن النّص بتصرّف)(٣٨) هي مستويات مضفورة، متلاقية، منظومة، ويبقى كلّ منها متميزا. فمن المستوى اليومي شراء العيش، والكمبيالة التي يجب أن تدفع، وأكوام الهدوم المتناثرة، وصرف المعاش، ودرجة السلم التي يراد إصلاحها، والجاكتة الواسعة، والديون، وأسعار المشتريات وشكوى صعوبة دروس الفقه، وفي هذا المستوى تأتي نغمة مرهبة قليلا: «جالك منين الدّم اللي على هدومك»(٣٩) (وواضح، بطبيعة الحال، تداخل مستويات اللغة من عامية بمختلف سياقاتها، إلى فصحى سليمة، إلى لغة تراثية أو مستلهمة من التراث إلى لغة شاعرية بالغة الرقة وبليغة الوقع، وهكذا).

ومن المستوى الاسترجاعي ذكريات تأتي تترى في النص، استرجاع فترة الدرس في المعهد الديني، ذكريات حبّ يبدو لنا محبطا أو غير متحقق على الأقل، وإن كنا لا نتحقق ذلك على وجه اليقين قط، وذكريات رحلات وأماكن وقرى ومحطات وعائلات، وذكريات صداقات أو على الأقل زمالات ورفاقات لا تأتي إلا على سبيل أنها مندرجة في سياق يخالف سياقات مجرد الشجن والنوستالجيا أو الحنين إلى الماضي، فلعله أدخل في سياق التشتت والتبدد والسؤال المستمر ـ وهذا هو على وجه الدقة ـ سياق المستوى الراهن، الحاضر الملتبس الممتزج بالماضي والمختلف عنه، مقترنا به منفصلا عنه في آن.

إن تمازج المستوى الاسترجاعي الراهن ـ هل هو تمازج البدء والنهاية؟ ـ يتبدى لنا على هيئة أطياف، وإيماءات، لا تحدد الشخصيات قط، ولا تقطع بملامحها الجسمانية، العيانية، بل هي تبتعث ـ باعتبارها «أحوالا» نصية تشابه «الأحوال» الصوفية ـ لكي تسهم في عملية الإمساك بالمعنى دون صوغ نهائي له (صفحة ٢٤).

وتبقى دائما فجوات فراغ بين مقومات هذا المعنى، وهي فجوات تترجم عن نفسها، من وجهة نظر شكلية بحتة ـ هل هناك أبدا وجهة نظر شكلية بحتة؟ ـ في طريقة صوغ الحوار العامّي، على المستوى الأول:

«ـ حتروح القهوة النهاردة.

ـ ......

ـ المراية لسه فوق الأرض ما ترجّعها مكانها.

ـ ....

ـ الشباك مقفول. الأوضة كتمة.

ـ مين؟

ـ لأ، باين حاجة وقعت من إيديه».

وبالطبع، فإن تحليل هذا النص الموجز سوف يكشف لا عن عفوية مجانية، بل عن دلالة واضحة: تساؤل عن إقفال الشباك وكتمة الغرفة بما يضمر دحضهما، سؤال عن سقوط شيء ما من قبضة الإمساك، وسؤال عن الذهاب إلى القهوة، دون جواب.

ويمكن استنطاق الحوار العامّي التالي، في الصفحة نفسها، على النحو التالي، وهو حوار من جانب واحد، إذ يظل الجانب الآخر دائما قيد الإخفاء ــ وغواية الإخفاء عند هذا النص غواية مستأثرة:

«ــ كسر القلم اللى خده منى

ــ ....

ــ مش عارف طالع شبه مين

ــ ....

ــ حاسبى باين ناوى يوقع صورتى ..

ــ .....».

فالقلم يُكسر، لأن الحفر والتثبيت والنقش لا تبقى بل تُكسر، أما التشابه المجهّل فهو عماد التعدد وملاك التكثر، وإسقاط الصورة نفسه لَبس الهوية.

ومع ذلك، فإن تداخل تلك المستويات قد يفضى ــ في تصوري ــ إلى ارتباك فعليّ للنص، وربما إلى فضول أو حشو فيه، أتساءل عن ضرورة الفقرة التى تأتى فى «ملاقاة» والتى تختلط فيها ذكريات صوت الابن، وشذرات من لائحة ما، وحوار عن مجلات الحائط وعن تبول الابن ــ ربما الحفيد ــ فى المدرسة وعن فرقة كورال وعن مظاهرات ــ إلى آخره، والسؤال عن ضرورة هذه الفقرة ــ وليس القطع بعدم ضرورتها ــ إنما ينبع من السؤال عن ضرورة استدعاء كل هذه الحيوات المتنقلة، الطاردة، بذاتها، للسؤال.

ليس هناك تداخل، فى تقديرى، بين المستويات: الاسترجاعى الراهن والمتخيل. إذ التداخل قد يعنى ضرورة وجود الانفصال، بمعنى من معانيه، مسبقا، أما هنا فهو اندراج تحت مستوى تأمّلى يضمها جميعا ويعطيها إيماءً إلى دلالة شاملة تفوق دلالة كل مستوى على حدة.

* * *

أيكون في هذا تفسير لأهمية فكرة «**النظم**»: نظم المكان، نظم الأسماء، ونظم الشعر المضمر فى تلك القصيدة الجامعة المختفية المراوغة التى وجدت وزالت، والتى تضم على نحو ما أشطر الأبيات المتفرقة شتتا، ونظم أسماء الجدود التى ربما ستقيم شجرة العائلة بفروعها الكثيرة وأوراقها التى تكاد تسقط.

«نظم الأمكنة العديدة التى يعده كل منها بدرج أخير يصعده ــ هو أم مَن ــ حاملا الأسماء كلها»[٤١].

ليس «النظم» هنا مسبقا، قبليا، مفروضا أو مقحما، أى أنه ليس علّة تتأتى عنها الحركة القصصية أو النصّية، ليس خالقا لها من عدم، بل هو أساسا غاية تستشرفها ــ ولعلها تستهدفها ــ هذه الحركة النصّية.

إن التردد والتراوح والإمكانات غير المستقرة هى التى تقيم عماد هذا النظم، وليس «النظم» هو الذى يضم ــ قصدا ــ شعث هذه التراوحات.

وفى سياق هذا النظم نجد أن المسافات الخالية، والأوراق المتناثرة، والأشعار المشطرة المجزأة المتراكبة الناقصة تقابلها الجمل اليومية المبتورة والنظرات غير المكتملة والأماكن، أو المواقع، التى تلمح لمحا ولا تفصّل تفصيلا، تومض فقط أو يقع عليها الومض لكنها لا تغرق فى النور ولا تسطع بفعلها، قط، هى مع ذلك تُرى ولو فى لمحة ــ أى لا تظل حبيسة الظلمة أو الظلّ، هى تضىء أو تضاء ولو فى خطفة نور، لا تقع أسيرة الحدّ والقيد.

« ربما تكون رحلتك ـ سواء تمّت أو تبدّدت ـ جزءا من حياة القصيدة» (ص٤٧).

أيكون الشعر الذى يظل غير مكتمل أبدا جزءا من الحياة، أم لعل الحياة هى جزء من شعر غير منطوق وغير منتظم الحروف؟

إن نظم الأسماء منثرٌ متروك لحرية غير متوقّعة أو لصدفة غير محسوبة.

ولكن يظل السؤال قائما: أكل نظم منتشر يخفى نظما ـ قانونا، هو كامن لا يستطاع رؤيته أو لا يستطيع النص الراوى ـ السارد ـ أن يراه، ولعله يستطيع، ولا يريد، شأن هذا الطير الذى يرفض أن تكون السماء أخيرة، وإن كان قادرا على إغلاقها؟

* * *

أقدّر أن هناك إيماءً واضحا فى عناوين النصوص ـ العناوين هنا ضرورات وليست اختيارات، أى أنها حتميّة وليست عفوية ـ هو إيماء إلى **التضاد**.

التشتت فى اتجاهين متعاكسين أى التضادّ ـ فيما أرى ـ هو قانون مضمر فى النظم..

وهو تضادّ يعكس تضادّ الشيخ أو الجد ـ الذى نراه فى النصوص إما مخاطبا وإما بضمير المتكلم ـ مع حيوية مشاعره وتحيّرها، شأن اليفاعة لا شأن الكهولة أو الشيخوخة. فهذان صوتان يتبادلان مواقعهما فيصبح المخاطب مخاطبا، والعكس، ويغدو الشيخ صبيا، والابن يتماهى مع الأب، وهكذا فى حركة متصلة دائبة محكومة فى الغالب ـ ومفاجئة أحيانا ـ تلوح عندئذ غير ضرورية.

إن «نظم» المكان و«نظم الأسماء» يضمران انفراطا فى عقدها، و«المواقيت» التى هى زمن سيّال متحرك نص يعتمد على الحفر والوشم الذى هو تثبيت أما «ارتواءات» فهو النص الذى تظهر فيه الهامة ـ ويجرى التراث بأن الهامة هى الطائر الذى يخرج من هامة الميّت، ويظل يصيح «اسقونى.. اسقونى» فهو نصّ الظمأ، أما لُبَد فهو نصّ الطير الرقيق الهفهاف الذى حطّ فوق قاعدة نافذتى.. أرقب تعثره فى ظلامى يغيب زمنا أكون فيه صانعا أيامى بشوق المحبّ[٤٠] بينما لُبد فى التراث هو آخر نسور لقمان بن عاد لأنه «لبد» فبقى لا يذهب ولا يغيب، وبينما نجد أن لُبدَ فى التراث هو الذى يطول به الأبد أى أنه هو الذى يصنع الدهر. فإن لبد القفاش على العكس هو الذى يغيب زمنا «يصنع» الراوى فيه «أيامه»، ولُبد القفّاش طير رقيق هفهاف، على ضدّ لُبَد التراث.

أما فى نص «هو» فهناك «هى» متكررة: هى الشمس التى سمّاها العرب لما عبدوها إلهة، هى الشمس الحارة: الألوهة، هى الإلهة الحية العظيمة (عن ثعلب) وهى: إلهة اسم مغارة فى الجزيرة.

وكذلك نجد أن «صوب» التى توحى بتوحد الاتجاه وسداد القصد إنما هى نصّ الانفراد عن الجماعة فى شق الطريق نحو أهداف غير معروفة سلفا، بل إن انفراد «القبلة» هو نقيض لدلالة القبلة نفسها التى هى جماعية بالضرورة وبالتحديد.. «وحينما حل الصمت، كان كل واحد منهم يتخذ قبلة منفرداً بها..»[٤٢].

وهكذا، قس على ذلك، سائر عناوين النصوص.

هى عناوين ـ مثل عناوين الاتجاهات أو المواقع ـ تمزّق ـ كما يحدث فى «الشرك الأخير» وتظهر عناوين أخرى بدلا منها. فهى كلها إذن شراك «تواصل صمتها داخلنا»[٤٣]. وهى تيمة متكررة إذ كانت قد ظهرت قبل ذلك فى «وريقات» حيث نجد عناوين متعددة ملتبسة هى فى الوقت نفسه ليست عناوين على الإطلاق، بل شراك.

هذا التضاد ـ الذى هو قانون مضمر فى النظم ومضاد له كما أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته ـ نجد

مـصـداقـا له فى رحلة تبـدأ من بيت مع أن الراوى لم يدخله، ومن مجاهل يرومـهـا مع أنه يجهلهـا وفى أرض تدنو مع أنها غير راغبة(٤٤).

* * *

ولعل هذا التضادّ هو نفسه نابع من **غواية الإخفاء** التى قد تستأثر بالراوى - السارد - الكاتب إلى حد يهزم غايته.

وواضح أن الإخفاء الجزئى تقنية قد تكون جذابة وشائقة ومثيرة، وأن السفور الكامل والعرى التام - فى فنّ القصّ أيضا كما فى غيره - قد يكون منفرا أو مملا على الأقل. ولكن أن تذهب فى قصد الإخفاء - حتى لو كان من غير قصد - إلى حد التعمية وإسدال سدف من الظلام لا يسهل بل يستحيل أحيانا كشفها أو الحدس بما وراءها - هذا خطر محيق من بين أخطار أخرى.

«وجدت أيامك معه تغيب تتخلّل الأشطر فى خفاء قديم»(٤٥).

هذه تقنية تشفّ بطبيعة الحال عن رؤية هى فى جوهرها خفاء أسرار العالم والذات - وفى عناوين الكتاب أصليةً وفرعيةً: السرائر والمكامن، ما يومئ إلى ذلك، بجلاء، ولكن الاستغلاق التام - أو ما يقاربه - يتربّص بهذا المسعى، أحيانا، وقد يسقطه أحيانا، حتى مع معايشة النص واستقرائه مرة بعد مرة، كما ينبغى لكل فنٍّ جاد أن يستنطق وأن يعايش بل أن يعاش.

أن **تَحجِم** عينك عن النظر عما **لا** ترى(٤٦) يكاد يكون مستحيلا، فعلّه من المنشود أن تكفّ عينك عن النظر، أى أن لا تدع الأمور مُباحة أو مستباحة مبذولة مكشوفة، ولكن كيف تكفّها عن النظر إلى ما لا يرى أصلاً؟ إلى ما لا يمكن أن يرى، سواء أحددت النظر إليه أم أحجمته عنه؟ إلى هذا الحد تذهب بالنص غواية الإخفاء، فى أحيان قليلة حقا، ولكن نصاً بمثل هذا الثراء كان له أن يحجم عن ذلك.

إن القصيدة الخفية المراوغة المخايلة توجد هنا ولكنها سرعان ما تزول «أم أنها كانت بدايات»(٤٧)؟

وهل الخفاء هنا رديفٌ للنسيان الذى ما يفتأ يظهر ويشغل النص:

« أعاد إلى غرفته وجها قديما نسيه...» أيكون «نسيانه راسخا فى داخله»(٤٨) أيكون الخفاء راسخا فى دخيلة هذا النص ومقوّما أساسيا له؟ نعم، بلا شك، ولكن السؤال يظل قائما وضروريا: إلى أى حد؟ ليس إلى حد الطمس، ربما، أليس كذلك؟

* * *

ومن ثمّ، فإن هذا النص **قد يتحدى التأويل**، فى بعض مواقعه، على الرغم من كل نظْم الأمكنة وكل نظْم الأسماء. ويظل المفتاح مخبوءا مهما دأبنا على أن نجلوه كلما عثرنا عليه بعد اختفاء(٤٩). وقد تتماس مداخل عديدة تقاربه، وعلينا دائما أن نحاذر الدنوّ من أحدها.. مهما رأينا مغاليقها فى تهيؤها لأناملنا ومصابيحها فى دوامها لأعيننا، إذا توحدنا مع المروى عنه فى «ملاقاة»(٥٠)، ولنا أن نتوقع هنا أن هذا النص ليس إلا «مفارقة» أى «فراقا» بين المروى عنه وبين أيامه العابرة التى لعلها لم تحدث قط ولن تأتى أبدا، بينه وبين أشطر الشعر التى تقتنصه بأشراك من الحلم، وبينه وبين صوغ لهذا الشعر لعله لن يتأتى له قط.

ولا أحتاج للقول بأننى لا أقصد بالتأويل مجرد الإجابة السهلة عن سؤال عقيم: «ماذا يريد الكاتب أن يقول؟» أو «ما معنى هذا؟» إلى آخره، ولا أحتاج أن أقول أيضا إننى لا أعتقد أن ثمّ معنى محددا - أو تفسيرا معينا قائما - هناك، ماثلاً قد اقتنصه الكاتب - أو عليه أن يقتنصه - و وضعه داخل كتابته بحيث يمكن

«استخراجه» من هذه الكتابة، كاملا وسليما ولا شائبة فيه.

وما من خلاف فى أن العمل الفنى «يتصل» بمتلقيه اتصالا حميما مباشرا، ولا «يصل» إليه من الخارج، كما لو كان «موضوعاً» ينقل إلى متلقيه، بل الخبرة الفنية تظلّ سرية ـ بمعنى من المعانى ـ وأحيانا عضوية، وفى كل الأحيان حارّة وخاصة وغير متكررة، وبالبداهة غير نمطية.

«التأويل» عندى هو تذوقى ـ أنا وأنت وهو، كلاً على حدة، أو معاً ـ تذوقا روحيا أساسا، وعقليا بعد ذلك، ثم شراكتنا فى هذا التذوّق أو ما يقاربه أو حتى ما يخالفه. وكدت أقول وقوعنا فى شراكه.

فإذا خيّل لى أن هذا التأويل قد امتنع علىّ، فماذا أفعل إلا أن أقول ذلك، أيضا، ويبقى، فى كل حين، أثارة من العمل الفنى لا تمحى مهما استعصت على التفكيك، أو التعبير عنها، يبقى اتصال على نحو ما، على أحد مستويات التلقى أو على أكثر من مستوى، مهما وقفت أمامه غير قادر على «تأويله».

وليس تحدى «التأويل» ـ فى حد ذاته ـ بالمكروه، إن لم يكن على سبيل الإيجاب شيئا مرغوبا بل محبوبا، ولكن مرة أخرى: إلى أى حد؟ ربما ليس إلى حدّ الامتناع، أليس كذلك؟

* * *

لن أتناول مسألة **اللغة** عند منتصر القفاش، باعتبارها ذاك، وحده، فأقع فى الهوّة نفسها التى آخذها على كثيرين، فلا انفصال، بطبيعة الحال، للغة عن شحنتها، ولا شرخ ممكنا بين الآنية ومحتواها. ولأن الطاقة التى تحفز هذا النص قويّة وفعّالة فإن اللغة التى تحمل هذه الطاقة متينة الأسر ومستمسكة بأواصرها وركينة متمكنة. وما من شك فى أن النصّ يمتح من ينابيع التراث العربى الثّرة الدفّاقة، على تضاده مع هذا التراث بمعنى من المعانى، وتوافقه معه بمعنى آخر ـ وخاصة تراث الأسطورة العربية والصوفية ورصيد الشعر القديم ـ المتجدد أبدا ـ الذى لا ينفد.

ولكن استرفاده التراث، أو السقيا منه، لا استعارةً فجّة منه، بلا إقحام ولا ترصيع، بل هو استيعاب حقيقى ومرهف الحس لما جاء منه للكاتب أو لما جاء الكاتب إليه من كنوزه فاحشة الثراء.

وقد رأينا كيف أفاد بمكر وخفاء من أسطورة لُبدَ، أو الهامَة، أو ما ألهمته به زرقاء اليمامة فى نص «المشتهى»: «لم يبق من زادها الموشك على النفاد إلا الصياح بطول البلاد وعرضها: «زرقاء المدن أنا.. زرقاء المدن أنا».

وعلى طول هذه النصوص يتبدى لنا هوى الكاتب بالأشعار القديمة، والمخطوطات سواء أكانت عريقة أم محدثة، وولعه الذى يكاد يكون حوازيا بالقصاصات والتنقيب فى آثار الغابرين، كأنما ليحييها من جديد. إنه لا يهبش من التراث هبشا ولا يسقط منه كتلا مصمتة إسقاطا فى بطن نصوصه ولكنه يتمثله ـ بقدر ما يتاح له ذلك ـ ويستوعبه ويبتعثه بعد أن ينفخ فيه من روحه المعاصر الحداثىّ.

* * *

تبقّى لى أن أعالج ـ على عَجل نوعاً ما ـ مسألة المصطلح ـ المقترح الذى كنت قد طرحته بصدد أعمال منتصر القفّاش وغيره، وكنت قد استلهمته من كتاباتى ـ حتى المبكرة منها ـ وكتابات بدر الديب ويحيى الطاهر عبدالله الأخيرة وغيرها من الكتابات، أقصد مصطلح **«القصة ـ القصيدة»**.

أفهم إلى حد ما توجّس الكثيرين من هذا المصطلح أو قلقهم منه، أو حتى رفضهم له، ولكنى لا أتصوره قيداً

أو بطاقة أو تصنيفا محدّدا ومحدِّدا، بل أراه علامة قد تلقى ضوءا على تذوق أدق للعمل الفنى، وإيماءة قد تكشف جانباً من هذا العمل.

وأفهم أيضا، فهماً تاما، أن كل فنان لا يحب أن يوضع فى خانة مع غيره، ويؤمن فى قرارة نفسه أنه متفرد وفذّ ولا ينبغى أن يدرج مع آخرين ـ وقد يكون محقاً. ولكن «النوع» لا ينفى تفرد من يندرجون تحته. كما لا ينفى نوع «الإنسان»، مثلا، تفرد كل إنسان، كلا على حدة.

وليس فيه بطبيعة الحال لا وصاية مزعومة ولا فرض مقحَم.

وأفهم أن يُساء استخدام المصطلح ـ كما قد يساء استخدام أى مصطلح ـ وأن يطوّح به ذات اليمين وذات الشمال كما يقال، وأن يتخذ شعاراً مجرد شعار لأية رطانة شعرية أو أى انتهاك لروح الشعرية فى القص، ليس لأن المصطلح بذاته فيه قابلية لإساءة استخدامه أو إساءة فهمه، بل لأنها مجرد «إساءة». فكم أسىء استخدام كل المصطلحات النقدية تقريبا، من أول الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، ومن الواقعية إلى الحساسية الجديدة، وكل إساءة بحسابها! ولكنى لا أفهم النفور منه من جانب أصحابه، بل كنت أنتظر محاولة لتعميق مدلوله والحوار حوله.

وليس صكّ مصطلح ثنائى مثل «القصة ـ القصيدة» أو «قصيدة ـ النثر»، مادمنا بهذا الصدد، مجرد حاصل جمع بين طرفين متضادّين، كما يقال كثيرا، وإنما هو على الأصح دمج وصهر ونحت مركّب وليس مجرد إضافة طرف إلى جوار طرف، بل هو يعنى تخلّق نوع جديد ـ أو مغاير للنوعين اللذين يتكون منهما المركّب.

فإذا أفيد من المصطلح فى مقاربة هويّة أكثر من فنان ـ مع التسليم، بداهة، ومنذ البدء ـ باختلاف سمات كل فنان، وتغاير خصائص فنّه ـ فلعل ذلك مما يسهم فى إضاءة «تأويلنا» لكل فنان، مع تفرده.

إن استخدام مصطلح ما ليدل على مقاربَة معينة ومحددة لنوع فنى لا يعنى أنه فضفاض أو أنه لا جدوى منه، بل على العكس يمكن أن يكون مؤشراً له دلالة فى طريق النقد، وليس عائقا دونه أو مجرد تزيّد فيه.

أما روح الشعر الذى يخامر السرد فى القصة القصيدة بل يسرى فيها، يسرى كامنا وخفيا ولكنه جوهرى، فهو من الأسرار التى لا تفض، ولا يمكن تعريفها أو تحديدها على نحو قاطع مانع جامع، ومهما اتخذ هذا الروح من أشكال وأجسام عند فنانين ـ وفنانات ـ على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم فى الفن، مثل يحيى الطاهر عبدالله أو بدر الديب أو اعتدال عثمان أو محمد المخزنجى، فإن هذا الروح الشعرى يبقى هو المميِّز لعملهم عن «القصة» وحدها، كما أن الإيقاعيّة ـ برانيةً أو جوانية سواء ـ هى التى تميز «القصيدة» البحتة.

وكما أصبح من العبث النقدى إنكار مصطلح «قصيدة النثر» الآن، فلعلنا بحاجة إلى تأمل جادّ لمشروعية مصطلح «القصة القصيدة».

وما من حاجة ـ مرة أخرى ـ إلى تأكيد أن مثل هذا المصطلح ـ شأنه شأن مصطلح مقترَح آخر هو «الكتابة عبر النوعية» ـ لا يعنى بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنّية. ولعله قد يكون فيه إثراء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها.

لن أعود هنا إلى الإفاضة فى شرح هذا المصطلح المقترح، يكفى هنا أن أشير إلى تفرقة أراها أساسية بين «القصة القصيدة» على أساس غلبة السرد والقصد إليه، فيها، وبين القصيدة البحتة ـ بما فيها قصيدة النثر وهو مصطلح مازال خلافيا أيضا ـ على أساس غلبة الإيقاعيّة والقصد إليها فى القصيدة ـ ويبقى أن القربى بين القصة القصيدة وقصيدة النثر تبدو فى بعض الأحيان وثيقةً جدا

مما يزيد المسألة تعقيدا وإن كانت الحدود بينهما يمكن ـ وينبغي ـ تبيّنها.

ويجنح منتصر القفاش وخاصة في «طيور الآن» و«مكامن» إلى ما يقارب قصيدة النثر وإن كان لا يتحد بها . في هذه المقاطع تكاد السردية تختفي، وتكاد الإحالة إلى حدث خارج النص تنعدم ـ وتلك من خصائص الشعر البحت ـ ألا إحالة فيه إلا إلى نفسه، فضلا عن الخفاء. وفي «لُبَد» على سبيل المثال، فإننا لا نكاد نجد إلا نجوى متصلة لها إيقاعها دون سرد أو يكاد ـ ليست هذه هي النجوى العاطفية الرومانسية المعروفة، على العكس، هي على الأصح مسارّة واستسرار.

وفي «طيور الآن» لا نكاد نجد إلا الشعر بحتا خالصا بين أفخاخ وأشلاء هذه المخلوقات الهائمة الساقطة في الموت أو في القيد أو فيهما معا، والتوق إلى الانطلاق. فهل هي طيور الأشواق الخفية المستسرة؟ شذرات من الحياة متطايرة. لا حاجة بي أن أقول إنها ليست حياة فردية بل ربما كانت كل الحياة، وقد تفتّتْ وتشتّتْ لا يسلكها معا في سمط واحد إلا سلك الشعر.

ويكاد الكاتب السارد الراوي أن يعترف بأن في داخله شاعرا كامنا مكتوما ـ وربما مكبوتا مجحودا على مستوى النظر النقدي من الكاتب إلى نفسه وليس على مستوى سفور الشاعر عن ذاته في نصه: «أخذ يلومني على كتماني كل هذا الشعر مع دأبه على الإيحاء به .. قال: أنتم أيها الشعراء دوما تنكرون فضلنا. قلت: لست شاعرا . ضحك: لا تخش غضبي. اغفر جحودك فقط عليك أن تبوح، وتطلق إسارى من داخلك...» وينتهي «نداء» بهذه الجملة أو هذه الشطرة: «وجوه لا تنتهي. تومئ إليّ بشعري المنفلت».

ينفلت الشعر في النص، لا بمعنى التسيّب والشطط بل بمعنى الانسياب، والانطلاق من إصر الإسار.

* * *

ولكني أستعيد القيم النصّية في (السرائر) أشير مرة أخرى إلى أهمية النصّ المكتوب ـ المحفور الموشوم، وامتزاج البدايات والنهايات، والتضادّ باعتباره قانونا ضدّيا للنظم ولذاته، وتبدد الهوية وتشتت العالم الداخلي والخارجي، وتعدد مستويات القصّ، وغواية الإخفاء، وتحدي التأويل، وانصباب ذلك كله في لغة راسية الأركان وثابتة الوطائد.

ولكن إحدى هذه القيم نفسها: تعدد الاحتمالات وتشتتها، أو الحيرة المستمرة وتمزّق أواصر النصّ ـ هذا قد يفضي بالنصّ إلى نوع من الجفاف أحيانا، نوع من الاستغراق في السؤال حتى حدّ التورط في المتاهة واستغلاق المسالك. فليس «الجمع بين فضلات الأقمشة الموصولة من أطرافها»(٥١) أو الجمع بين شذرات الحياة الموصولة بعضها بعضا، موفقا في كل الأحوال وإن كان موحيا ودالا في معظم الأحيان. فهي «شخبطات على الحوائط لم يرتكبها ولم يمحها»(٥٢) وهو قانون التضادّ، والاستحالة. ونحن أيضا، أحيانا، قد نتعثر بأشلاء أجساد «النصوص»(٥٣) .

على أن نصّ السرائر في تقديري أكثر حميمية ـ مع ذلك ـ وأكثر تواصلا مع منطقة السريرة الإنسانية الداخلية الحيّة الجيّاشة ، بعد أن كان النص في كتاب القفّاش الأول (نسيج الأسماء) أكثر غوصا وتغويرا في الدفائن التي قد يجوز وصفها بالمقبرية أو الدفينة، المنفصلة بحاجزٍ ما عن الأخيلة النابضة وخلجات الروح المتحيّرة.

ومن ثمّ، فإن «السرائر» أرهف شعرية وأكثر حيوية وأرق نسجا من «نسيج الأسماء».

النصّ يتلمس المكامن هنا بأنامل أكثر حساسية، ويلقى عليها أضواء مخايلة ومترددة ، حقا، ولكنها أضوأ وأقرب إلى السّعة والامتداد.

إننـى أجـد فـى النصـوص الأخيـرة مـن الكتـاب، وهـى التـى تتسم بشعرية غالبة، ما يقارب نشـوة السـعى إلى الحـرّية أو الانطـلاق مـن كنّ السـريرة إلى سـمـاء فسـيحة، مـن غـيـر قطيعة مع السرّ.

الهوامش :

(١) **السرائر**، منتصر القفّاش، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.
(٢) انظر : **«آليات السرد في القصّة القصيدة»**، إدوار الخرّاط، مجلة فصول، عدد ٣ و٤ المجلد ٨، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٩.
(٣) **نسيج الأسماء**، منتصر القفّاش، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٩.
(٤) **السرائر** ، صفحة ٢٩.
(٥) **السرائر** ، صفحة ٣٠.
(٦) **السرائر** ، صفحة ٣٢.
(٧) **السرائر** ، صفحة ٣٣.
(٨) **السرائر** ، صفحة ٤٥.
(٩) **السرائر**، صفحة ٤٦.
(١٠) **السرائر** ، صفحة ٤٧.
(١١) **السرائر** ، صفحة ١٤.
(١٢) **السرائر** ، صفحة ٤٥.
(١٣) **السرائر** ، صفحة ٤٨.
(١٤) **السرائر** ، صفحة ٧٤.
(١٥) **السرائر** ، صفحة ٥٦.
(١٦) **السرائر** ، صفحة ٢٦.
(١٧) **السرائر** ، صفحة ٦٥.
(١٨) **السرائر** ، صفحة ٧٤.
(١٩) **السرائر** ، صفحة ٧٦.
(٢٠) **السرائر** ، صفحة ١٧.
(٢١) **السرائر** ، صفحة ١٥.
(٢٢) **السرائر** ، صفحة ٢٢.
(٢٣) **السرائر** ، صفحة ٧٣.
(٢٤) **السرائر**، صفحة ٣١.
(٢٥) **السرائر** ، صفحة ٢٥.
(٢٦) **السرائر** ، صفحة ٥٥.
(٢٧) **السرائر** ، صفحة ٥٦.
(٢٨) **السرائر** ، صفحة ٥٧.
(٢٩) **السرائر** ، صفحة ٢١.
(٣٠) **السرائر** ، صفحة ٢٣.
(٣١) **السرائر** ، صفحة ١٣.
(٣٢) **السرائر**، صفحة ١٧.

(٣٣) السرائر، صفحة ١٦ .
(٣٤) السرائر ، صفحة ٥٧ .
(٣٥) السرائر ، صفحة ٢٢ .
(٣٦) السرائر ، صفحة ٢١ .
(٣٧) السرائر ، صفحة ٥٧ .
(٣٨) السرائر ، صفحة ٢٩ .
(٣٩) السرائر ، صفحة ٣٢ .
(٤٠) السرائر ، صفحة ٤١
(٤١) السرائر، صفحة ٢١ .
(٤٢) السرائر، صفحة ٧٠ .
(٤٣) السرائر ، صفحة ٨٦ .
(٤٤) السرائر ، صفحة ٥٥ .
(٤٥) السرائر ، صفحة ٤٨ .
(٤٦) السرائر ، صفحة ١٤ .
(٤٧) السرائر ، صفحة ٤٨ .
(٤٨) السرائر ، صفحة ٥٥ .
(٤٩) السرائر ، صفحة ٢١ .
(٥٠) السرائر ، صفحة ٢٦ .
(٥١) السرائر ، صفحة ٣٤ .
(٥٢) السرائر ، صفحة ٣٤ .
(٥٣) السرائر ، صفحة ٥٦ .

أبعاد اشتغال الزمن

فى رواية «مساء الشوق» لشعيب حليفى

إدريس قصورى

-١-

اقترن مفهوم «الزمن» ، كما هو الشأن بالنسبة للموت ، بقوة خارقة ومضنية أرقت الإنسان وأخذت من تأملاته الحيز الكبير منذ أقدم العصور إلى الآن . ولم تخل نظرة تأملية للحياة والطبيعة ، فى هذا العصر ، من رصد هذا المفهوم لكونه يجمع بين المتشابهات والمتناقضات ، يوحد بين السكون والحركة ، بين الوجود والعدم ، المعنى واللامعنى، الشعور واللاشعور، الديمومة والفراغ .. وكل ما يثير فى النفس الإحساس بالعجز أو القوة والرغبة فى إيقاف مسلسل التحلل والتناهى ويبعث على التجدد والدوام، حتى إن تأمل المشكلات الفلسفية قد اقترن بتأمل الزمن ليس بوصفه مفهوماً فقط، ولكن وحدة وجود ، وأصبح هاجس الفلاسفة ، تبعا لذلك ، هو البحث عن حدوده والإمساك بأطرافه وتبيان أشكال تمثله وأنماط الإحساس به من بلد إلى بلد ومن عقل إلى عقل ومن حضارة إلى أخرى . ولما كانت مقولته تدل فى مدار كونى وحضارى يخص كل البشر ويعنيهم جميعا ، لم يعد التفكير فيها محصورا فى دائرة الفلاسفة وحدهم دون سواهم . ومن ثم عرج عليها ، كذلك ، النحويون والبلاغيون واللسانيون والأدباء فغطت أبحاثهم أهم جوانبها ورصدتها كتاباتهم من كل المناحى [١] .

كان الفلاسفة هم أول من خاض فى مقولة الزمن وتناولها من زاوية بالغة التعقيد والتجريد ، فى محاولة يائسة لتحديدها ، بدءا من اليومى وانتهاء بسائر الموجودات ، واتسعت دائرة البحث والتقصى لتشمل مجالات عدة متشعبة المنطلقات . على أنه فى مرحلة لاحقة ، شكّل واقع اللغة نقطة انطلاق موحدة لسائر الخطوات فى هذا الاتجاه بحيث درجت جل التنظيرات على إقامة قياس تعادلى بين الجهات الزمنية الثلاث للفعل و الزمن الفيزيقى ؛ فدرج تقسيم كل منهما إلى: ماض وحاضر ومستقبل .

غير أن هذا التمثل المعرفى التقليدى نفسه لمقولة الزمن كان محفزا كافيا دفع اللسانيين المعاصرين إلى تجاوزه نحو تكوين تصور جديد عنه وبديل له يساير مستجدات العلوم والإنجازات الجديدة التى حققها التفكير الإنسانى فى شتى المجالات . بيد أن إقرار العزم على القطاع النظرى مع التصور الفيزيقى التقليدى المتوارث للزمن لم يقتصر على اللسانيين وحدهم ، وإنما عرف امتدادا واسعا كان للروائيين نصيبهم الأوفر منه .

وبما أن مقولة الزمن قد حظيت ، منذ هذا الوقت، باهتمام كبير أفرز إرثا عريضا وتراكما فى الأبحاث متشعب الأصول والمنطلقات لا يمكن القيام بردم كاف له كما أنه ليس غايتنا الآن ، فإننا سنكتفى بتقديم بعض الإشارات التى تسعف فى تكوين صورة أولية عنها (مقولة الزمن) لتيسير ولوج عالم النص قيد المقاربة .

٢–كان النحاة العرب، تماشيا مع الأسس المعرفية التى تحكمت فى توجهات التفكير العربى آنذاك ، بالنظر إلى الشىء فى جزئياته واستمرارا لنهج اللغويين فى جمع اللغة وتأليف المعاجم، مركزين على اللفظة المفردة وأسماء المواضيع، هم آخر من تشبّث بالدلالة التضمنية للكلمة. ومن هذا المنطلق، دأب اللغويون والنحاة معا على وضع القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية على أساس ما توفر لديهم من الشواهد اللغوية العريضة والمتنوعة بتنوع مصادرها ، فقضوا بالقياس عليها فى جل القضايا التى تعترضهم اعتبارا منهم بأن ارتقاء اللغة ينجلى، فى بعض أوجهه، فى الدلالة على الزمن سواء فى صيغ الأفعال ومشتقاتها أو فيما يخص الألفاظ والأدوات ، أو فيما يتعلق بالتعابير والأساليب المختلفة ذات الصلة الوثيقة بالجمل والتراكيب اللغوية[٢] . وكان من نتائج هذا التوجه أن تمسك أصحابه بالنظر إلى جوهر الفعل من وجهة الصيغة التى يوجد عليها؛ فقسموه إلى عقلى ومنطقى كما ردوه إلى أقسامه الأساسية الثلاثة : الماضى ، المضارع والمستقبل؛ قولا بأن الصيغة توازى الحدث وتعين زمنه ، وهذا الفهم ينم عن تصور طبيعى صرف ناجم عن تجربة الإنسان الحياتية وتأمله لسنن الطبيعة حيث توالى الليل والنهار وتتابع الأيام والشهور وتعاقب الدورات والفصول، وغير ذلك من الظواهر التى استثمرها الإنسان مؤشراً لقياس الزمن[٣] . وقد قادهم هذا التصور الضيق إلى تقسيم الزمن إلى لحظات ثلاث مطابقة لصيغ الفعل. وعليها سارت جل الدراسات النحوية البلاغية للأسلوب. قال سيبويه: «فأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن ولم ينقطع»[٤] ليحدد الزمن ثلاثة أقسام بنيت بحسبها الأفعال :

١– الزمن الماضى : ويقابله قوله : «لما مضى».

٢– الزمن المستقبل : ويقابله قوله : «لما يكون ولم يقع» .

٣– الزمن الحاضر : ويقابله قوله : «لما هو كائن لم ينقطع» .

ولما كان الزمن من لوازم الفعل الأساسية ، ومن أهم مقوماته ، وكان من الضرورى أن يكون للفعل وظيفته للتعبير عن أقسامه ورصده بصيغ وتراكيب مناسبة له على نحو ما ذكر سيبويه ، فإن أغلب النحاة واللغويين العرب قد وافقوا على هذا التقسيم الثلاثى [٥] ، رغم أننا نجد من بينهم من يكتفى بقسمين فقط: جهة الماضى وجهة الحاضر والمستمر للدلالة على المستقبل .

بيد أن الأخذ بهذا الفهم ، لم يخل من نتائج سلبية ، حيث سقط بعض الدراسين المعاصرين لأسلوب الرواية فى شرك هاته النظرة الأحادية الثابتة ؛ إذ نجد أن أحمد الشايب فى كتابه (الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) قد ذهب إلى تفسير حركية الرواية وحواريتها معتمدا على قياس نسبة الصفة إلى الفعل قياسا كميا لا يراعى سوى صيغة الفعل وغير

مهتم بجهة الإرسال في السياق ولا حتى في الجملة كأصغر حد للملفوظ (٦). على أن هناك بعض الأصوات التي حاولت تخليص المنهج اللغوي من سيطرة الاتجاه العقلي التحليلي ففرقت بين ثلاثة أنواع زمنية :

١ - الزمن الفلسفي .
٢ - الزمن الفلكي .
٣ - الزمن اللغوي (٧) .

وفضلا عن ذلك ، هناك من لم يكتف بهذا التمييز ، نجد تمام حسان يميز بين الزمن اللغوي ، بين مفهومين :

١ - الزمن الصرفي .
٢ - الزمن النحوي .

حيث حصر الأول في وظيفة الصيغة المفردة (٨) وحدد مهمة الثاني في السياق ، وتؤديها البنية الفعلية (٩) ، أما إبراهيم السامرائي فقد ذهب ، في كتابه (الفعل زمانه وأبنيته) إلى أن بنية الفعل ، بمختلف أوجهها ، من المستحيل أن تعبر عن أقسام الزمن كلها ، وإنما يتم التعبير عن الفعل من خلال السياق ، حيث يقول :

«إن بناء (فعل) وبناء (يفعل) لا يمكن أن يدلا على الزمن بأقسامه وحدوده ودقائقه ، ومن هنا ، فإن الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة . فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة» (١٠) .

٣ - وهكذا ، ما انفك هذا المفهوم يتغير ويتقلب بين شتى التصورات من فلسفية وعقلية أو ميتافيزيقية ومجردة ولغوية ولسانية وأدبية . فبعد أن كانت كل العلوم تابعة له ومقيدة بأحكامه ودلالاته ، غدا الآن ، هو خادمها يبحث له عن مساحة فيها . وأكثر من ذلك ، فقد عرف القرنان الأخيران نزعة شك واسعة ، فلم يعد يقبل كل شيء كما هو أمرا سهلا . وقد تغذت هذه النزعة بالانتقال المفاجئ من المطلق إلى النسبي ، وأضحى تغيير النظر في كل شيء أمرا واردا وممكنا في كل حين ، حيث كانت اللغة أول ما حظي بقسط وافر من هذا التحول من خلال التجلي الواضح للثورة العميقة التي شملت كل قضاياها بدءا باكتشاف اللغة السنسكريتية ، مرورا بثورة سوسير اللسانية التأسيسية ، ووصولا إلى إضافات وإنجازات الأبحاث المعاصرة الراهنة .

ومن خلال هذا الأفق الجديد ، أعادت اللسانيات مساءلة مقولة الزمن بكيفية جذرية . إذ انطلق اللسانيون من أوجه عديدة وتصنيفات دقيقة لتحديد هذا المفهوم . ونجد أنها ارتكزت كلها على اعتبار التقسيم الثلاثي السابق : ماضي ، مضارع ، ومستقبل ، تقسيما مبهما غير مقبول بحجة أن إجراء أي تقسيم طبيعي للزمن على اللغة يعد إجراء زائفا وغير منطقي .

١/٣ - ويعتبر بنفنست من بين أهم اللسانيين الذين أفردوا للزمن أعمالا خاصة في كتاباتهم كما هو الحال بالنسبة لكتابه (قضايا اللسانيات العامة) حيث شرع في تحديد الزمن بمناقشة التصور التقليدي له ، ففرق بين مفهومين مختلفين له مميزاً الزمن الفيزيائي الطبيعي العام ، ومحددا إياه بكونه زمنا خطيا ممتدا إلى ما لا نهاية ، ليس له صورة محددة ، وغير متساوي الإدراك لدى جميع الناس وربما لدى الفرد الواحد في لحظات متباينة . وفي مقابل هذا الزمن أشار إلى الزمن الحدثي محددا بأنه زمن الأحداث كما تتحقق في الحياة الجارية خارجا عن حكم الذات الفردية وتجربتها ، ولا يمكن إرجاعه لها . غير أن بنفنست نفسه لم يقبل الاكتفاء بهذه النظرة الازدواجية للزمن التي تقسمه إلى داخلي وخارجي ، ذاتي وموضوعي ، فأضاف فاعلية أخرى يمكنها أن توجد بين الزمنين السابقين . وهي ما أسماه

بـ «الزمن اللسانى» حيث قال: «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن ، والزمن كما يبدو لنا يمكن اختزاله فى الزمن الحدثى أو الفيزيائى» (١١) ، ومن هذا الجانب يوحد بنفنست بين الزمن واللغة ، وبشكل أدق بين الزمن والكلام ، مادام الأول شديد الصلة بالحاضر وبلحظة تحقق الثانى . وبهذا التركيب الجديد استطاع المزج بين النظر إلى الزمن الفعلى الناجم وزمن الخطاب المحتد الذى هو الكلام ، حيث يتم ترهين كل حديث عن الماضى وجعله معيشا فى الحاضر ساعة التلفظ .

والواضح أن نقل بنفنست الحديث عن الزمن من الزمن الحدثى الفيزيائى إلى الزمن اللسانى ما هو فى أحد أبعاده ، سوى فسح المجال نحو ولوج عالم خاص من اللسان يقترن بعالم الكتابة ، حيث يركز الحديث على تمفصل الحكى والخطاب ، ومن ثم يقيم تمييزا نوعيا بين زمنى الموضوع الجديد مبرزا أن الزمن فى الحد الأول، يتم تقديمه بشكل تلقائى حر ؛ إذ تتم حكاية الأحداث كما وقعت فى زمن ما دون أن تخضع لإرادة الذات المتكلمة . فى حين أن تحقيق الحد الثانى منه مشروط بذات وسيطة ورهين بقصديتها الفكرية والعاطفية والانفعالية التى تتحكم فى اختيار أزمنة الفعل باعتبارها مؤشرات تمييزية للخطاب عن الحكى .

٢/٣ – وقد بات استناد بنفنست هذا على حاضر الخطاب لرد التصور التقليدى للزمن منطلق جل التصورات التى اهتمت بالتقطيع المقولى للزمن بعده ، ذلك ، أننا نجد «آلان روب جرييه» ، فى كتابه (من أجل رواية جديدة) ينكر أى تماثل أو تماه بين الزمنين : الروائى والواقعى ، فيؤكد أنه ليس هناك سوى زمن واحد هو الحاضر وماعداه من ماض ومستقبل ، فليس له وجود (١٢) ، وهو التصور نفسه الذى سار على هديه كل من جان ريكاردو وميشيل بوتور من خلال تعرضهما لتجليات الزمن فى العمل الروائى :

٣/ ٣– أشار ريكاردو ، من خلال تمييزه بين زمن السرد وزمن القصة ، إلى ثلاث خصائص علائقية للسرد:

أ ـ يتميز الحوار بنوع من التوازن بين المحورين : القصة والسرد .

ب ـ يتميز الأسلوب غير المباشر بالتلخيص حيث يختل التوازن فتسرع وتيرة السرد .

ج ـ يتميز التحليل السيكولوجى والوصف ببطء سرعة السرد .

وتقترن كل حالة من الحالات الثلاث السابقة بسمات وتجليات تابعة لها ، من حذف ووقف وقطع ورجعات والتفاتات وانتظارات وترقبات واستباقات (١٣) .

ومن المنطلق نفسه أشار ميشيل بوتور ، فى كتابه (بحوث فى الرواية الجديدة) إلى ثلاثة أزمنة للرواية وحصرها فى :

أ ـ زمن الكتابة .

ب ـ زمن المغامرة .

ج ـ زمن الكاتب .

وتتميز هذه الأزمنة بكونها نسبية ، لا يمكن اختزالها إلى زمن واقعى ، كما أنه لا يمكن تقنين أشكال تفاعلها ، بحيث من الممكن أن تتقلص مسافة أحد الأشكال إلى حدود دنيا فيما تمتد مسافة الآخر إلى ما لا نهاية ، كما نستشف من إشارة رولان بارت أيضا حيث يقول : «السرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوچى ، أما الزمن «الحقيقى» فهو وهم مرجعى أو «واقعى» (١٤) .

٤/٣ – وفى الأفق نفسه أيضا ، أشار جيرار جنيت، فى كتابه (خطاب الحكى) إلى أن زمن القراءة هو الزمن الحقيقى الذى يجعل كلا من زمن القصة وزمن الخطاب واردين . ومن ثمة ، فإن زمن النص السردى ، فى نظره ، لا زمنى ، إنه ممتد ، وربما غير موجود .

ويخلص جنيت ، فى معرض حديثه هذا ، إلى دراسة زمن القصة والحكى من خلال ثلاثة مستويات :

أ ـ الترتيب ← تسلسل الأحداث

ب ـ المدة ← ديمومة الأحداث

ج ـ التواتر ← تفاوت القص والحكى أو ازدواجيتهما (١٥) .

٥/٣ـ بيد أنه ، إذا كان تودوروف يوافق ، إجرائيا على تقسيم ثنائى للزمن : زمن مجازى «تخييلى» وزمن حقيقى «واقعى» ، ثم يقر بأن هذا التقسيم مشروع ، فى الدراسات السردية ، وأنه لا اعتراض عليه مبدئيا ، فإنه يرى مع ذلك أن المسألة لا تخلو من مشكلة ؛ إذ من المنطقى أن نعكس كل ما بنيناه عن تصور الزمن فى القصة وفى الخطاب ، لأنه يرى أن زمن الخطاب ، من زاوية مغايرة ، زمن خطى . فى حين أن زمن القصة هو الزمن متعدد الأبعاد . ذلك أنه فى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى لحظة واحدة ، بينما تخضع ، فى الخطاب ، لترتيب يجعلها تأتى الواحد بعد الآخر (١٦) .

والخلاصة التى يمكن الخروج بها ، من خلال هذا الرصد الوجيز لما قام به بعض الباحثين بخصوص تجليات تفاعل أوجه وأشكال الحكى والزمن ، هو أن التقطيع المقولى للزمن ، فى النص الروائى ، ليس تقطيعا اعتباطيا وليس واقعيا ، وإنما كل لحظة فى النص تعد لحظة لازمنية ولا يمكن قياسها عبر توالى الأحداث كما لا يمكن ربطها بلحظة تاريخية «خارج نصية» مهما حاول الباحث بأن يعين مفاصل النص ومهما تعقب سيرورة الزمن ، لأنها تظل دوما سيرورة مفترضة وقابلة لاحتمالات النشاط الذهنى التخييلى أو التحليلى المعقد.

وأخيرا ، إذا كان جنيت قد وضعنا أمام إمكانات ثلاثة (المستويات السابقة) لمقاربة الزمن ، فى الرواية ، الأول والثالث : الترتيب والتواتر على اعتبار أن الأول يمثل الحكى فيما يبرز الثانى الخطاب . ذلك أننا نرى أنه إذا كانت الرواية الجديدة قد وضعت الزمن فى أبعاد متعددة ، متوسلة شتى التقنيات السردية الحديثة ومعتمدة تنويعات حكائية جديدة استلهمتها المقاربات السردية والسيميائية المعاصرتين على الخصوص ، فإن رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى ، مثلها مثل بعض الروايات المغربية التى أسست جدة نوعية فى التعامل مع المحكى المغربى والعربى من حيث الحكى والتجريب ، (لعبة النسيان) لمحمد برادة على سبيل المثال، لم تكتف بذلك فقط ، فلم تقتصر على جعل الزمن مجرد عنصر أو مكون روائى فارغ من أى دور ؛ مما يجعله معطى أفقيا لا ينهض بأية وظيفة فى نسق القصة وتشفير سنن الخطاب ، وإنما عمدت إلى جعله ـ على العكس من ذلك ـ مقولة بنائية وعماداً لهيكل الحكى ووظيفية المحكى ، وخاصية أساسية من شأنها توحيد الخطوات السردية والتخييلية أولا ، وتوجيهها رأسا نحو تفاعل حقيقى بين القصة والخطاب ثانيا ، حتى إنها لتصير فى النهاية ، تيمة رئيسية فى غياب حدث قار يؤطر محكى الرواية . وبذلك ، تكون قد تمكنت من الإفلات من التوظيف الجبرى ومن شرك الحضور السلبى لهذا المكون المعقد الذى يعد الجسر الناظم لباقى مكونات الخطاب الروائى . ذلك أن هذا المفهوم (الزمن) علاوة على علاقته إلى جانب باقى المكونات السردية التى تشكل عالم النصوص الروائية عامة ـ قد أضحى فى رواية (مساء الشوق) جسدا تنكب فيه ووفقه هواجس الحكى ونبضات الخطاب كلها ، ومن ثم كان عبارة عن فسيفساء وألوان للوحات تنتظم فضاءات الرواية بكل مشاهدها وفصولها ، وفى أهم تحولات الخطاب ومصائر الشخصيات ، فى إيقاعها اليومى ، فى صراعها الحى ، فى رحلات العيش المؤلمة ، فى مواجهة سلسلة الإحباطات والخيبات ومواجهة المساءات الممنهجة ضد شوقها وحقها فى العيش الكريم ، كما يقول الراوى :

«لوحاتى المحقونة بالرعب والرهانات . مثلما هى عمر جيل آخر اختار معى الدخول للنفق» (ص١١)* فهى: «مسرحية كبيرة تتناول على خشبتها الأرضية أجيالا مولعة بالتقليد والنسخ» (ص ١١) فـ «لماذا لا تكتب عن مسوخ الألوان؟ عن عمق الزمن .. وانفلات المشهد من الإطار ..» (ص ١٧).

-٢-

بقدر ما تبدو مقولة الزمن ، فى رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى سهلة الإمساك ، بقدر ما تستعصى على المعاينة وتنفلت شبكتها المعقدة من التعليب والتأطير ، برغم التكثيف الذى يطبعها سرديا وبفضل عمل التخييل أيضا . غير أن الإحساس بتلك الصعوبة سرعان ما ينزاح ونحن نضع اليد على مؤشر زمنى يكاد يكون الجذر البنائى الموجه لعنصر الزمن فى الرواية ، حيث نجد أن اللفظ «ثلاثة» يتكرر بنسبة عالية مقرونا بصيغة من الصيغ الدالة على الزمن كما يبدو من قول الرواى فى بداية الرواية :

«ثلاثة أيام من شهر أبريل فى السنة الأخيرة من العقد الساخن ، داخل فضاء يتجرع الزمن بالمرّوت ، تتصادى فيه مصائر شتى تتشذر أسى وألما أزليا ، حكايات تنسج من الشوق المرتبك .. فى مساءات تداعت ، من ضجر ، بعنف واضح» (ص ٣) .

ليظهر أن الزمن إيقونة حاملة لجسد الإنسان وورش تتجمع فيه وحوله علامات التعب والألم ، مما يجعله صورة حقيقية لكينونات حية معذبة تساوت فيها حظوظ الأفراح وعلامات البؤس بين الآباء والأبناء والأحفاد إلى أن حالت عذاباتها المتكررة دون بزوغ فجر الشوق .. يقول محمد بحرى :

«ثلاثة أيام كانت كافية لأتشرب الألم بكل جوارحى . نعم . ثلاثة هى فى الأصل ثلاثة أزمنة انظفرت بمفارقات لها لون السخام .. بارتباكات عظيمة ستجعل أفئدة صلبة ترتج لسنين بعيدة ، وتجعل آخرين يرتاحون لزمن فى ارتياب كأنهم أنجزوا أمرا تاريخيا كان لابد أن يقع بالقوة حتى أستطيع الاستيهام هكذا أدوّن الارتباك من موقع ساكن» (ص ٨) .

من هذا المنطلق ، يمكن أن نضع للزمن ثلاثة أبعاد تتكون من ثلاثة مستويات تتدرج من زمن الآباء إلى زمن الأبناء فزمن الأحفاد ، حيث تحتل أقانيم الخيبة والموت ثابتا مشتركا بينها جميعاً مهما اختلفت فضاءات وجودها وعيشها ، وتجذرت أو تعطلت عطاءاتها وكثر الحديث بشأن حقوقها وضمانات كرامتها . وهى كلها، كما يبدو ، ثلاث مراحل لثلاثة مستويات من الصراع وكسب رهان الحياة وتمكين الذات من حق الوجود فى صيرورة اجتماعية موبوءة بالمساءات والعتمات المظلمة الأليمة :

١- مستوى الخيبة ←رحلة الآباء ← حكاية الكراب.

٢- مستوى الصراع ←رحلة الأبناء ← حكاية محمد بحرى .

٣- مستوى التردى ←رحلة الأحفاد ← حكاية نعيمة + إسماعيل .

وإذا كان المستوى الأول يكاد يندرج ضمن لحظة تعب جسمانى وألم نفسى وخيبة مصير لدى الآباء فى غياب أية إشارة صريحة مناسبة لشكل حضور العضو السالب مصدر الخيبة (القائد ، الدرك) ومن حيث حضور سفلى هش ، فإن المستويين : الثانى والثالث

(*) سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .

ينقلان المحكى من مشهد تاريخانى إلى إيقاع تاريخى ، يتجسد فى المستوى الثانى فى شكل صراع اجتماعى لدى محمد بحرى الابن وزوجه يامنة النبيل من حيث تملكهما لوعى سياسى ناضج وبفضل إصرارهما على ممارسة نقابية متميزة ، دفاعا عن حقوق عادلة وتصديا لكل أشكال العنف التى تتجلى فى المستوى الثالث ، فى بؤر التردى الأخلاقى والاجتماعى وفى غياب المناعة الدفاعية والقدرة على المواجهة لدى الأحفاد (نعيمة : الدعارة) و (إسماعيل : التسكع) ليزج فى السجن فى غياب الأب محمد بحرى الشهيد .

وهكذا يمكن أن نتبين المعالم الأساسية لتلك الصورة الزمنية ، فى الرواية ، من خلال الجدول رقم (١) ؛ حيث تتعدد أشكال الحضور والإدراك والوعى والممارسة ما بين حل فردى وجماعى وما بين ذاتى موضوعى ، وبين طبيعى واجتماعى - سياسى ، وما بين وعى سالب لاواع ومنفعل وآخر موجب ذهنى ، تأملى واع وفاعل بشكل تلقى إرغامات العنف ومضاعفات تنابذ نمط الوعى وحجم الممارسة الدافعة ، الشىء الذى يؤكد أن التمايز بين مقومات المستويات الثلاثة ليس تمايزا سطحيا مادام أنه يجاوز الرواسب الأنطولوجية الجاهزة لمختلف مراحل حياة الإنسان إلى مغايرات أساسية تقصد إنتاج معرفة بأشكال الإحساس والتفاعل تلك ، كما تنبض بها سائر القرائن السردية المؤسسة لمسارب رحلات الحكى بحسب تعبير الرواى قائلا :

«الحقيقة كما أفهمها ، فى هذا الفضاء ، هى الصواعق المكتملة التى تلتقط المصائر . فتعجن أزمنتها الثلاثة فى زمن منحسر . الحقيقة اللامكتملة ... تحيرنى وتخنق الشوق بطقوس . للشوق - كما للإنسان - فصول وأحكام ومساء الشوق غير ظهيرته ، بل هو رحلة أخيرة للرغبة المترنحة كمحراث يبحث عن الغرق فى الصلب . مذعور من يد خلفه تذرو شيئا يشبه الزعفران .. كذلك رحلة الكائن» (ص ٨) .

على أن ما يضيف مصداقا أكيداً لهذا التقطيع الممكن لمستويات اشتغال الزمن فى (مساء الشوق) كونها تنبه إلى انفلات اليومى داخل النمط الواحد كما هو الشأن بالنسبة لخميس الطبل الذى قتل القائد فى محور الآباء وانتحار إبراهيم الفتوى وتخاذل إدريس فى محور الأبناء وخيانة بهاء فى محور الأحفاد إذ يقول الرواى بشأن إبراهيم :

«لم يحتمل طاقة فوق جراحاته فانتحر بتقطيع شرايين يده . كان حاد التفكير ، متسرعا فى كل شىء لم يألف أن يحيا مقطوعا عن الحياة فى جبل معزول» (ص ٢٤) .

وهو ما يعزز إحساس الرواى ببذرة التناقض والخلل الممكن الذى من شأنه أن يكسر نضارة الأشياء ويؤكد نسبيتها وأخيرا تجريبيتها على صعيد الكتابة الروائية

جدول رقم (١)

المقوم / الزمنى	الجيل	الحضور	الإدراك	الوعى	الممارسة	المصير	الفاعلية
الأول	الآباء	عضلى	حدسى	نفسى	مصالحة	خيبة	−
الثانى	الأبناء	فكرى	تأملى	سياسى	صراع	استشهاد	+
الثالث	الأحفاد	جسدى	لاشعورى	اجتماعى	استسلام	موت ، مرض	−

لتضيف إلى تكسير باقي مكونات الحكي واللغة في مسرود الرواية الجديدة مستوى آخر يمكن أن نصطلح عليه بتكسير الموقف داخل البنية الواحدة ، يقول خميس الطبل ، بعد طعنه للقائد : «هل لأني جزء من حضارة السبسي والبندير لا أقدر إلا على الصمت والتصفيق» (ص ٤٨) . ويغرى هذا المبدأ الجديد في التعامل مع المحكي العربي ، عدم وجود حكاية مركزية ، حيث يغطي الحكي عدة حكايات تتوزع ثلاث لحظات أساسية في الرواية وتتحكم فيها خطة سردية دقيقة ساهم في إنجاحها موقع الرواى الذى :

١- ينتمى إلى اللحظة الوسط .

٢- هو شخصية وراو فى الوقت نفسه .

٣- يروى من داخل عتمة القبر .

الشيء الذى مكنه من التحكم فى صياغة حدود التداخل بين الواقعي والمتخيل ، الماضي والحاضر ، وساعده على أن يكون جسر تأمل الآتي والمصيرى وقراءة بعض ما يخفيه المستقبل من خلال التفاته إلى سجل الآباء ورصد ليومياته الشخصية معا .

ولعل اشتغال الزمن بهاته الطريقة متعددة الأبعاد هو ما جعله يتتبع تحولات الحكي عبر رسم مشاهد وسرد حكايات تندرج فى عمقها وفى خلفيتها ضمن صيرورة واحدة ظلت مفتوحة للتفاعل والتأثير فى توتر سردى ، وتخييلي ومعرفى جد مكثف:

جدول رقم (٢) :

الزمن / الحكاية	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
	- الكراب بحرى - خميس الطبل - نعيمة خميس - الشيخ قشوال - عمر لفرم - حمان بائع النخال	- محمد بحرى - يامنة النبيل - إبراهيم الفتوى	- نعيمة - إسماعيل - بهاء - إدريس

يتضح ، إذن ، أن فى غياب أى حدث رئيسى يؤطر القصة، نوعاً من تفجير المفهوم الكلاسيكى للحدث ولأبعاده، حيث أسندت وظيفته إلى فضاء الشخصيات وماتقوم به من أفعال وتكشفه من أنماط الوعى والمعرفة ذلك، أننا نجد الحدث يقترن فى الزمن الأول، بحرف متقاربة تتوزعها طقوس سمر وعبث ويوحدها شوق واحد ينتظم جميع مسارب الحياة فى الحى بعد رحلات مضنية وراء رغيف العيش:

«يلعبون الورق حتى الحادية عشرة ليلا، بحر من الأشواق وسط المكان بحائطه الذى يوهم بالتداعى» (ص٤١) .

«ضحكات للقدر المتبقية كانت أصغر بكثير من ضحكات شبح وحد الزئبق فى حب الفضاء» (ص٣٩) .

«أصبح الخوف كجزء من أعضائى مثل الكبد والقلب..؟ أنا أستأهل كل هذا، بل نحن كلنا نستأهل عيشة الكلاب فى هذا الزمان ديال المخزن» (ص ٤٣) .

أما فى الزمن الثانى، فبرغم الوضوح الجلى لفعل الإضراب، فإنه لا يمكن أن يعتبر حدثا مركزيا مستقلا لأنه ظل رهين قوتين دافعتين لهما حضور قبلى وبعدى: قوة الماضى الحميم ورغباته الدافعة ومحفزاته على إثبات النبوة والصراع والتحدى، والقوة الثانية، قوة الآتى المتجمعة فى الحلم الشهيد الذى لم يكتب له التحقق والمستقبل المغدور فى أزقة المدينة الفاجرة ودهاليزها البئيسة حيث يصير «الماضى برمته هو صدى هذا الراهن بكمائنه المؤجلة» (ص٢٦)، وحيث يمحى الحدث أمام التمرحل الدقيق للأزمنة الثلاثة.

وهكذا، لاتكون رواية (مساء الشوق) قد عمدت إلى تكسير الإيهام بوحدة الحدث ، عبر تحوله إلى عتمات ونتوءات منتشرة فى كل تلفظ ولاصقة بكل

حكاية فقط، وإنما تغيت أن يصير ذلك التكسير تقطعيا داخليا يشمل البنية السردية فى جل تمفصلاتها، ويغطى نسق المحكى بأكمله، إذ يتحول إلى مجموعة قرائن وجملة علامات وظيفية ملائمة لمفاصل تمظهر الزمن كما سبق تحديده؛ فبالنظر إلى طبيعة الحدث من خلال الحكايات المكونة لكل لحظة، نجد أن لكل منها بنية داخلية خاصة بها توجد فى تقابل، ضمنى أو صريح، مع بنية خارجية سواء تمثلت فى واقع معطى أو اقترنت بعدو نقيض:

الزمن الأول ← انسجام داخلى ← خلل.

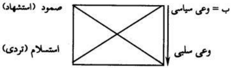
الزمن الثانى ← صراع داخلى ← اصطدام.

الزمن الثالث ← تصدع داخلى ← تردى.

وعلى هذا الأساس ، يجسد الحكى محكيه أفقيا فى متوالية واضحة من الانسجام إلى الصراع فالتصدع ومن الخلل إلى الاصطدام فالتردى ، حيث يتأكد التحول فى بنية الحدث باعتباره تمثيلا لصيرورة اجتماعية وتمرحل تاريخى من الداخل إلى الخارج، أى من وعى حسى - نفسى بثقل المعاناة إلى وعى سياسى فوعى سلبى. كما نتبين ذلك من خلال المربعين التاليين:



بيد أن هذا التحول ، فى بنية الوعى ، سيعرف تراجعا مهولا على المستوى الاجتماعى بفعل قوة القمع الضاغطة :



بحيث يمكن أن نتتبع تغير بنى الوعى باعتبار محاور أنماطه انطلاقا من الوعى الحسى فالسياسى ثم الاجتماعى على الشكل التالى :

وعى حسى ← وعى سياسى ← وعى اجتماعى

مصالحة ← صراع ← استسلام

ألم ← استشهاد ← تردى

على أنه برغم التقارب الظاهر بين الزمن الأول (المصالحة) والزمن الثالث (الاستسلام) ، فإن لكل منهما عناصر تكوّن خاصة سواء من حيث الفضاء ، أو الاسم أو المهنة ، أو القيم أو الممارسة .

الزمن الحسى : (البساطة ، الألفة ، المحبة ، الإنجاب ، المصالحة ، الفذلكة ، الغيب ، التعب ، الصبر...)

الزمن السياسى : (النبوة ، النضال ، الحب ، الاعتقال ، الاستشهاد ، التأمل ، المعرفة) .

الزمن الاجتماعى : (الخديعة ، المكر ، الطرد ، التشرد ، الدعارة ، السرقة ، السجن ، المرض ، الموت..) .

وهى أزمنة تكشف فى عمقها صورة واضحة عن صيرورة أنماط وعى قائمة تناظر صيرورة صراع دائر بين قطبين طبقيين لكل خلفيته الاجتماعية وهدفه التاريخى. بيد أنه إذا كانت خلفية أحد الطرفين ثابتة وقارة بحكم تملكه لآليات تمكنه من الحفاظ على سير المجتمع وإعادة التوازنات التى يريدها قسرا على الطرف الثانى ، فإن هذا الأخير ، وإن كان لا تعوزه المقاومة والتضحية المستمرة ، ظل عنصرا مؤثرا فيه ومشروعا يعانى الحيف والاضطهاد بشتى أشكاله الاجتماعية .

١ – الفضاء

ومن هذا المنطلق ، كـان العـامل الأسـاسى الذى يؤطر تمرحل الأزمنة / الأجيال الثلاثة هو كون الانفتاح على المجتـمـع يتم من الداخل إلى الخارج بحيث فى الوقت الذى يخضع الزمن الأول لقوة واحدة هى قوة أهل الحى فحسب ، نجد الزمن الثانى ينطلق فى بعدين : داخلى وخارجى تجمعها علاقة تناقض صريح وصراع محتد . بينما الزمن الثالث فهو زمن خارجى مطلق . ولكل زمن علاماته الخاصة ، إذ يبدو أن أحداث الزمن الأول تؤطرها ومضة جد محدودة تقترن بالغروب وبداية انتشار ظلال الظلام على الحى حيث يبدأ الأهل العودة من رحلاتهم النهارية (التى لا نعرف سوى أنها مضنية وشاقة ومخيبة للآمال) لقضاء ساعات سمر / هروب مجتمعين : «يخيطون الأيام ببعضها فى ظلام حياتهم أو النور الخـجـول فى فـرحـهـم وهـم يلعـبـون أو يتحـاورون» (ص ٣٧) .

أما الزمن الثانى ، فهـو زمن يجمع بين مدتين واضحتين من النهار والليل : ابتداء من ساعات مبكرة فى النقابة إلى ساعات متأخرة فى قاعة المحكمة مثلا ، بينما ينفرد الزمن الثالث بظلام الليل الدامى دون غيره ، كما يشير إلى ذلك محمد بحرى : «إسماعيل ابنى ينتظر المساءات بشوق كى ينزوى فى ركن من شارع أحمق كى يدمن على شرب الكحول» (ص ٧) .

وهكذا ، نلاحظ أن هاته الأزمنة الثلاثة (*) بقـدر ما تمثل ثلاث لحظات سردية واضحة وتعبر عن تحولات زمنية بنائية فى رواية (مساء الشوق) فإنها تقف بمثابة خلفية تخييلية لمحكى الرواية كلها من حيث اعتبارها خلفيات لثلاثة أشكال من الوعى والممارسة . ذلك أنه إذا جـاز لنا أن نسم زمن الظل بكونه زمن إحسـاس بدئى بالعالم والتقبل الطبيعى للحياة ، وهو تكثيف مشروط بوعى بسيـط ، غير قـادر عـلى إنتـاج معـرفة واعية بذاتـه وأوضـاعـه كـمـا «لم تكن أحـلامـه (الكراب) تتجاوز مسافة قريته ورائحة قطرانها» (ص ٣٣) . وجاز لنا أن نعيـش زمـن النـهار / الليـل بزمـن التـناقض الذى يجمـع بين حـديـن ، فـهـو زمن صراعى ناجم عن وعى تاريخى اختار زاوية معينة للرؤية وقصد تأدية رسالة ما والدفاع عن قضية من موقع واضح شبيه بأشعة الشمس الصباحية التى تبعث على تأمل حقيقى لمشاكل الذات :

> «ليس ألمى بالألم الذاتى ، فالحب قد استطاع حمله وتحويله إلى فلسفة لها ضريبة ، يؤديها البعض عن الكل ، أو العكس، وهى أيضا رهان أتشبث به خارج الزمن وداخله .. وأيضا الجسر الذى منه أدلف من حالة الصمت إلى وضعية استذكار المساءات المشقوقة» (ص ١١) .

وكان بإمكاننا ، ثالثا ، أن ندرك أن زمن المساء المطلق هو زمن لا مكان فيه لأشعة النهار ولا نور الوعى، فـمؤشـراتـه كلهـا تعـيق التـفكير وتحيل على إدراك سالب ، وعلى ردود فـعل محطمـة للذات ، فإن هذا الانتظام الزمنى صار تجسيدا واضحا لليل النهار فى (مساء الشوق) ، أو بعبـارة أدق ، أضحى تجليا لتحول النهار الممكن إلى ليـل بالقوة حيث اغتيـل العشـق وتأبد الشـوق فى مسـاءات لانهائيـة وبـات الألـم : «شبحـا يتجول فـى الشـوارع والأزقة والمذاكرات والخواطر» (ص ١٨) .

(*) لا ينبغى أن يفهم أننا نقرن بين الفضاء والزمن من خلال المماثلة بين الأشياء والزمن ، كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جرييه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء فى النهوض بخلفية ما للفضاء ، وليس مجرد تأسيس أولى لما يمكن أن يجرى من أحداث .

جدول رقم (٣) :

الزمن / الفضاء — زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الدوار / القبيلة / الدرب / الحى / القرية / الصلب / الجبل / القياطن / الحقول / الأزقة / الحانوت / القبة / الموسم / الأسواق / بيوت مأزومة / محكمة / سجن / مستشفى / مقابر .. إلخ .	القسم / المدرسة / المدرج / الفصل / حجرة الدرس / مديرية / وزارة / إذاعة/ مدن صناعية / النقابة / ثكنة عسكرية/ الدار البيضاء / محكمة / مستشفى / مقبرة .. إلخ .	الشاعر / الكواليس / الحدائق / السينما / غرف/ حانة / محطة قطار / فندق / الكورنيش/ التليفزيون / ساحة فردان / أدراج العمارة / مقهى / المدينة القديمة / منصة / حوانيت / بيوت خربة / مدخل سفلى / طاحونة / المرحاض / منعطف ضيق / أرض محدودة / حائط مهدم / خراب / المسرح / السرير / الدهاليز السفلية / مخافر / مسارب الضياع / غابة مريضة / سجن/ مستشفى / مقبرة .

٢ - المعجم

وبحسب هذه الصورة ، لا نكون أمام ثلاثة أزمنة فقط ، ولكن أمام ثلاثة أقانيم للمعرفة . يكرس الأول حالة من الإحساس بعالم الموجودات، وهو تنميط وعى لشروط وعى حدسية ، بسيطة غير قادرة على إنتاج معرفة واعية، ويتمظهر فى ربط صلة حميمة بالأشياء تقترن بقيم وطقوس «مثالية» من مثل الألفة والسمر الجماعى والتصالح والاعتماد على قوة الجسد والصوت دون أن تخلو من تلبس . فيما يجسد الثانى نمطا من الوعى مصدره ذات عارفة ، قادرة على إنتاج معرفة تأملية بالعالم من حولها وتحمل المسؤولية فى درء مكامن وتحقيق شروط أفضل للعيش والمقاومة عوض التماهى والمصلحة . ويتأكد فى انحياز سياسى وإصرار قوى على المواجهة والتحدى ، بينما يعكس الثالث شكلا آخر من الوعى يعطى للروح حظا وافرا مما تنال النفس . إذ تمحى كل فرص التفكير والانتباه أمام طغيان بواعث الانحلال ومساءات الألم حيث يظل الشوق مشرعا لظلمات أحاسيس خالية من الحساسية ومن رهانات الأمل والقدرة على الفعل ، وينخرط فى النهاية ، فى دوامة التيه والتسكع والخلاعة وليفقد أبسط شروط تحصين الذات من منزلق اللاعودة ، كما يبين ذلك ملفوظ هاته الحقول الدلالية ومعجم الأزمنة الثلاثة كما اصطلحنا عليها: جدول رقم (٤).

٣ - الاسم

ولا غرابة فى أن نجد أسماء الشخصيات تؤكد ، هى نفسها ، هاته التراتبية السردية واللغوية وتثمن أبعاد الخطاب تلك . فرغم ما يبدو من كون الأسماء تكتسى خاصية ميتية ذات خلفيات دينية ، سياسية ، اجتماعية ، تاريخية : إدريس ، إبراهيم ، إسماعيل ، محمد ، مصطفى ، نعيمة ، يامنة ، بحرى ، الكراب ، حمان ، الطبل ، فإنها خضعت لتوظيف دقيق اقترن بتفجير نسق المحاور السابقة على مستوى الفعل والصفة والتعليل؛ بحيث نجد أن الأسماء فى المحور الأول هى عبارة عن كنى وألقاب ليس فيها دليل على ما يمكن أن يكون اسما علما / شخصيا ؛ إذ نجد الشخصية ، فى أغلب الحالات ، تذكر أو تنادى باسم حرفتها وما تقوم به أو عرفت به من عمل يومى وليس بدليل حقيقى خاص كمرجع للهوية ، الشىء الذى يجعل تحكيم سند من هذا القبيل يعتبر مؤشرا على الوجود العلى للشخصية

جدول رقم (٤) :

المعجم — زمـــن ١	زمـــن ٢	زمـــن ٣
الكمنجة / الطبل / المزمار / البندير / القطران / جراب جلدى / عربة يدوية / عجلة / أسلاك صدئة / قدر حديدى / أعواد مشتعلة / ملابس قديمة / أحذية بلاستيكية / ميزان يدوى / أغطية / كوب نحاسى / خيشة قنب / أفرشة من خشب / بومبة الماء / حصير أصفر / براد أتاى / قربة عطش / جراب مرقع / جلد عجلات / لباس أبيض / كيس النفحة / مذياع تقليدى / الحناء / صورة صفراء/ المناجل / المحراث / السبسى / روث البقر/ ثغاء الماعز / الرماد / أحلام منحسرة / الوهم / التعازى / الكفن / تراتيل / ابتهالات / الكيف / مناحات / الحيرة / الحداد / .. إلخ.	النبوة / الرسائل / دفتر / قلم الرصاص / التعليم / الصحة / المعامل / الأمم الديمقراطية / القومية / الأحلام / الحقيقة / إضراب وطنى / الحب / بيان الرفض / الجواب / خطابات / قرار / آفاق/ الخيال / انفتاح / يقين / النبوع / تحقيق / جسارة / وضعية معلقة / كمائن/ ضجر / تهديد / إرهاب / حقد اعتقال / انتحار / تعذيب / طعن / فلقة/ الرعب / اصطدام / استهتار / زيف / تماطل / طرد / تكتيك / ظرف سياسى/ جرحى معتقلين / قتلى / حرب / أزمة / جريدة المحرر / زنازن / دهاليز / مجازر / تقليم الأظافر / البطش / السادية . . . إلخ.	سيناريو / مشهد / فيلم / غلاف الملصّق لون موف / مقهى ضيق / دير مهجورة / منصة / حروف / ساعة حائطية قديمة / قميص خفيف / سليب صيفى أبيض / چاكيت جينز / تبان / شقف طينى / فولار/ أزرار سروال / زجاجة كحول ٩٥° / أعقاب سجاير / حوت مقلى / حبوب منومة/ سرير / العشاوة / فيض الدم / لذة الليل / شهوات عابرة / فيض نهائى / التصاق حيوانى / لهفة / بوسة / شقف / خفقات الروح / اليأس / أنيس / الشبق / انتصارات هامشية / الكوكايين / المسدس / السلاح الأبيض / الانهيار / الضياع / الذبح / الكوابيس / الهجرة / الضيم / الضجر / الجروح / المخدرات / الخديعة / التيه / نباح الكلاب / الاحتضار / الجوع/ الإدمان / أبطال فضائحيون .. إلخ.

وعلى عبثية الدور الذى تقوم به ، فى ظل غياب وعى حقيقى بالحياة والمجتمع والموقع ،كما يظهر من خلال هذا الحوار الوجيز بين القاضى وخميس الطبل شيخ الكمنجة :

«القاضى : اسمك بالكامل . مهنتك وتاريخ ازديادك ؟

خميس الطبل : خميس الفلا ، لا أعرف تاريخ ازديادى ، مهنتى : شيخ .

القاضى : شيخ قبيلة ؟

خميس الطبل : لا . شيخ كمنجة» (ص ٤٩) .

وكما ينص الرواى نفسه على ذلك بشأن باحمان حيث يقول : «بّا حمان ولقبه هذا الذى لا أحد يعرف أهو اسمه الحقيقى أم اسمه الحركى الذى يحمله منذ حرب الصين» (ص ٣٥) .

بينما اقترنت الأسماء ، فى المحور الثانى ، بعلامات جد محددة لتشملها خاصية التعيين اسما ونسبا . وهو تعيين يسير فى النسق اللغوى نفسه الذى وضعت فيه الشخصية ، وفى مستوى قوة الإدراك المخولة لها والوظيفة المنوطة بها ؛ ففضاء محمد بحرى وزوجه يامنة النبيل بحرى هو فضاء المدينة الصناعية والوظيفة العمومية (التعليم ـ الصحة) حيث تذوب الكنى المعطاة خارج الوثائق الرسمية لتستبدل بأسماء دقيقة فى مستوى دقة وعى محمد بحرى بالدور الذى يقوم به وبالقضية التى يحيا من أجلها ، وواضح وضوح أشعة شمس النهار فى النقابة، وهو ما نحسه من خلال حث الكراب ابنه على التمسك باسمه: «يا محمد بحرى كن وفيا لاسمك...

وزوجتك.. كانت أول مرة ينادينى فيها باسمى كاملا» (ص ٢٨).

فى حين نجد الشخصيات، فى المحور الثالث، تحمل أسماء مطلقة ، فارغة من أى تعيين، فهى لا تحيل على حرفة أو مهنة، ولا على نسب سوى أنها تنتمى لمعجم معاصر. وهى إن كانت تحيل على وضع اجتماعى راهن، على خلاف زمن الكنى ، فإنها مؤشر على افتقادها أحد أهم عناصر إثبات الهوية المدنية وراهنيته حقاً قانونياً من جهة، وتعبيراً عن الحرمان من فرصة النهوض بأى دور اجتماعى ومن إمكان تحيين الفاعلية «الاجتماعية المؤسسة على شروط ثابته وأصول متجذرة واضحة من زمن الظلام الاجتماعى الدامس والمساءات القاتلة للتفكير والإرادة. وهو ما يعبر عنه تهجين محمد بحرى لأسماء كل من ابنته نعيمة (الدعارة) وابنه إسماعيل (التسكع) ، إذ يقول :

«تستغرب يامنة ثم تضحك ويزداد ضحكها لما أنادى على ابنتى بأم خميس، وأصرخ بهزل فى إسماعيل وريث فحولتى بالكراب، لعبة كررتها بتواتر كبير خلال ما تبقى من ساعات حياتى» (ص ٢٨).

جدول رقم (٥)

الاسم / الآباء	الأبناء	الأحفاد
ـ بحرى	ـ محمد بحرى	ـ نعيمة
ـ باحمان	ـ يامنة النبيل / يامنة بحرى	ـ إسماعيل
ـ عمر الفرم	ـ إبراهيم الفتوى.	ـ إدريس
ـ خميس الطبل		ـ أحمد
ـ الحاج فريد.		ـ فاطمة
		ـ سعيد
		ـ عائشة
		ـ خديجة
		ـ بهاء.

٤ - المهنة

ويمكن أن نلمس هذا التباين ، من جهة أخرى ، على صعيد الوظيفة الاجتماعية للشخصيات حيث نقف فى :

أ: الزمن ١ : إزاء شخصيات تمتهن حرفا هامشية متشابهة وغير مستقرة فى مستوى الدور الاجتماعى الذى تقوم به والسياق الذى تمثله ، وتقترن بفضاء خال من التعقيد ذى مؤثثات عادية تؤكد الإمكانات المتواضعة والأحلام البسيطة لسكان درب قشوال حيث تهيمن مساحة الظل والغروب :

ـ «حمان رجل تجاوز الستين من عمره يحمل على كتفيه منذ الصباح خيشة من القنب فارغة ثم يقول باسم الله ويصرخ فى كل الجوانب «نخال» فتخرج المرأة أو ترسل ابنها كى ينادى على «باحمان» الذى ليست له موازين غير التقدير الحدسى للأثمنة البخسة..» (ص ٣٤) .

ـ «عمر لفرم صديق الكراب الذى يخرج لرحلته منذ الصباح بعربة يدوية يدفعها نحو شعاب الدروب الضيقة ، يصيح فى الناس لمن يريد بيع ملابس قديمة أو أوانى مستعملة ، أو أحذية بلاستيكية (...) ثم يتلهفون أمام «لفرم» شوقا لمعرفة وزنها فى ميزان يدوى فريد يحمله على الدوام» (ص ٣٤) .

«باحمان يستطيع حمل أزيد من ثلاثين كيلو غراما من النخال وهو يقول الله أكبر فتح ونصر .. هل من مزيد» (ص ٣٤) .

ب : الزمن ٢ : فى هذا المستوى الثانى ، نلج عالم الوظيفة العمومية والعمال ، وهو زمن جديد ينقلنا من فضاء رث إلى فضاء معقد يعكس قوة الصراع الدائر بين

قطبين رئيسيين فى الحياة العامة ، أو يجسد ، بالأحرى ، حجم العنف الموجه ضد طرف يمارس حقا مشروعا من حقوقه البسيطة وتثبيت هويته الإنسانية وحقه فى أن يكون عنصرا فاعلا فى زمنه :

«إن قـرار الإضـراب الـذى سنخـوضـه هو رهاننا الشرعى الذى سنركبه ضد الاستهتار» (ص ٢٨) .

«لوحاتى المحقونة بالرعب والرهانات مثلما هى عـمـر جيل آخـر اختـار معى الدخول إلى النفق» (ص ١١) .

«إننا جيل مطـهم ، حكما ، بالألـم والرعب والتـغـريب نـؤدى ثمن عصور لم نعشـهـا» (ص ١١) .

جـ : **الزمن ٣** : بينما فى هذا المستوى الثالث ، يبدو واضحا أن الأشياء التى تشكل رمزا لاستمرار العنف الذى كان موجها ضد قطاعات قارة (التعليم ـ الصحة ـ العمال ..) قد اتخذت تمظهرات اجتماعية منقولة إلى بؤر من الأفعال المعيقة ، إذ أضحت مبطنة بأشكال قهر مختلفة من حيث تجسيدها لقيمة ثالثة بوصفها سلعة للاستهلاك : المتعة ، اللذة ، الجنس ، التخدير ، السرقة، الشذوذ ، حمل السلاح الأبيض ... لتمثل فى النهاية ردود أفعال لا إرادية عن الطرد من المدرسة والإقصاء من الوظيفة وتأكيدا للمصير المجهول وللاشىء أو بتعبير الراوى :

«سقوط حضارة اسمها نعيمة بحرى».

«ابنتى ، نور قلبى ، أحـلامى ومـتـمـنيـاتى المقـتولة عـلى حصـير الحضـارة المتعبة» (ص ٦٥) .

«جعلت الجسد الفانى فى خدمة صفقات الروح العالية مثل مناحات صغار يندبون حصار الروح كل مساء» (ص ٧٢) .

«انقلب إسماعيل إلى كبش وصار فاحشا ، لصا ، قاتلا ، مدمنا ، ثم مختلا ، أهو هكذا عصر الأنبياء» (ص ٨٤) .

«أليست نعيمة ابنتى الخالدة شهيدة كبوة الزمن ، وإسماعيل ضحية أيام مرة ، والحياة بدورها شهيدة مثل خرقة بالية على أعتاب حضارة شامتة» (ص ٨٥) .

المهنة / الآباء	الأبناء	الأحفاد
كراب	معلم	بغى
بائع نخال	ممرض	سكير
فلاك / شيخ	مدرس	ذئب
الفقيه	مدير	نادل
الحاج	مفتش	خليلة
الأعيان	طلبة	منغول
حفار القبور	جامعيون	قابيل
رئيس جوق	محامون	فاحش
أعوان	عمال	لص
قائد	شغيلة	قاتل
الدرك	نائب برلمانى	مدمن
قاضى.	رجل سلطة	مختل
	مفوضو الشرطة	كبش.
	مجلس حكومة	
	جلادون	
	قاضى.	

جدول رقم (٦)

٥- التناص :

بيد أنه إذا كانت العناصر تنهض بوظيفتها ـ كما حددناها ـ فى تنضيد الأبعاد المختلفة لشكل استغلال الزمن فى رواية (مساء الشوق) على مستوى اللغة ، فإن شعيب حليفى أضاف إلى هذا التشفير مستوى آخر يأخذ

بعين الاعتبار تضمين الأجناس وتناصها ، إذ يتضح أن تفاعل أجناس مختلف فى الرواية قد خضع لأسلبة تعزز بدورها ترددات الأصوات المركزة فى كل زمن؛ ذلك أن كل محور من المحاور الزمنية السابقة قد احتضن نصا فى أفق الخلفية الزمنية التى يحيل عليها وبحجم تعقد البنية والنسق المؤطر له .

فزمن الآباء ، وهو زمن وعى متصالح مع الواقع ، ينفتح على نص لغوى شعرى ينتمى للموروث الشعبى وينتسب للثقافة الشفاهية . وهذا الالتفات نحو نص ذى صلة حميمة بالذاكرة الشعبية التقليدية يعبر عن نوع من التمثيل لشكل حضور جيل الآباء . وهو حضور تحقق على مستوى الإحساس والشعور فى شكل غنائى ـ ذاتى متوحد بالعالم الخارجى (١٩) كما هو ، يقول خميس مناجيا الذات المعذبة :

«مالى يا ربى مالى — مالى من دون الناس
واحد فى ملكو هانى — وأنا داير اعساس»
عينى بالسهير طابوا — والليل منسوج من شوك وحرير
واحد يعلف فى كلابو — وأنا ناكل من البندير
خويت قرابى وقرابو — والمزود الآخر تسمع منو التكركير» (ص ٤٦).

لترد عليه نعيمة :

«عارى عليك أخميس يا الرامى سلهامو
الليل طويل وحياتو فى كلامو

ربى ، يحفظك آزين الرجال بالمكحل عيونو

العصى فى وفى البندير ، والحراق شمّيت ريحتو» (ص ٤٧) .

وهى استعارات نصية تحيل على طقوس قديمة لا تعبر عن أى إحساس فعلى بالزمن وبمرارة الواقع بوصفه وضعاً عينيا يستلزم وعيا فعليا به عوض الانغماس فى مختلف أشكال: «فذلكة كلام مسجوع يوهم بالمعرفة الكلية مع تخطيط خطوط طولية وعرضية ومربعات بألوان متعددة تكون حرزاً عظيما» (ص ٤٣) .

أما زمن الأبناء (محمد بحرى) ، وهو زمن من وعى وتأمل الوجود من أجل قضية ، فينفتح على صنف آخر من النصوص . إن حدة الصراع وعنف السلطة بحاجة إلى أشكال تعبير من المستوى نفسه حيث تنمحى مكونات الذات الفردية واستيهاماتها الغنائية ـ الشعرية أمام نص الرسالة النثرية ، فيقوم الخطاب الملموس مقام التعميم ، والمعرفة / العقل مقام الانفعال والوجدان كما حلّ الإضراب والإسعاف محل المقطع الموسيقى وقراءة الغيب .

«فى زمن واحد ستصلنى ثلاث رسائل خلال اليوم الثانى من إبراهيم الفتوى بعدما قضى الأمر : صبيحة ثامن أبريل .

بحرى ـ الزمن كله سيخذلنى ووحدك ستبقى. حبّى ليامنة كان هو الأمل الذى أجل حياتى حتى هذه الساعات / مع أصدق تحياتى .

أخوك إبراهيم الفتوى» (ص٢٣) .

ـ «كانت مؤامرة مدبرة» قال لى فى إحدى رسائله السابقة حيث توالت بعدها رسائل أخرى تفيض يأسا» (ص ٢٤) .

بينما زمن الأحفاد (نعيمة ـ إسماعيل)، فهو زمن استسلام وانعدام الوعى وانبلاج الرؤية فينفتح على جنس المسرح .. إذ ، فى ظل التردى الاجتماعى والانحدار السحيق نحو عتمات مظلمة تقص من جسدى نعيمة وإسماعيل فاتورتها اليومية القاتمة، لن يكون أحسن تجسيم لها من لغة الكواليس والحركة الممسرحة . بيد أنه يمكن القول ، من جهة أخرى ، إنها إحالات ذكية لما

للغة الجسد والصورة المباشرة من علاقة قوية بعناصر الإثارة والفرجة وترميز لبواعث اللذة والمتعة الداعرة . ومن ثمة فإن سيناريو مسرحية (بهاء المصطفى) يكون أنسب لتجسيد دراميـة الوضع الاجتماعي المقيت ، إذ يلائم فضاء المسرحيـة المعتم حيث التلصص والبصبصة والالتصاق الحيواني مفارقات المدينة المظلمة بمكامن لذتها وكمائن ألمها معا ،كما جاء في نص سيناريو مسرحية بهاء إذ يقول :

«في هذا المشهد المتبادل بين موقعين متقاربين ، الصورة تغلب على الكلام ، لأن الصورة ترشح بتذكرات ولعبة ثرية تترجم كل المشاعر والأحاسيس المجروحة» (ص ٧٥) .

أو كما خطط في ملحوظة هامشية مؤكدا أن :

«حركة الهاجس هي آهة وزفير .. هو شيء مثل الأحلام يمكن أن تمسرح فيحس المشاهد كيف للهاجس أن يفقس شعورا ميتا» (ص ٧٥) .

على أن توظيف تلك الأجناس وفق ما ذكر ، فضلا عن أنه يضفي على السرد تنويعات أسلوبية مختلفة، فإنه يفضي إلى ثلاث سلطات تعبيرية أو ثلاثة خطابات للتواصل :

الشعر ـ الكلمة : (مجردة ومطلقة) .
النثر ـ الكتابة (ملموسة ومعينة) .
المسرح ـ الحركة : (صورة مباشرة) .

وهي كما يتضح ، تمثل سلطة التعبير المختلفة وفق تواترها الفنى الأدبي وانكساراتها التاريخية والحضارية بما أننا نعيش عصر الصورة .

وهكذا ، يتضح أن تداخل الأنواع في صلب محكي (مساء الشوق) لم يكن محط اعتبار ولا مجرد تلوين مبتذل بقدر ما هو توسل خاضع لخلفية سردية أسلوبية قادرة على تعزيز مكانة الأنواع الصغرى والأجناس في صلب الخطاب الروائي وجعلها تساير تشكلاته وتحولاته وتخدم بناه (بالدور نفسه والدلالة نفسها) لتصير ليس شاهدا فحسب ولكن مكونا سرديا يؤدي وظيفته في محكي نثرى متعدد الأوجه والألوان والأصوات والأبعاد ، محققا بذلك دفقا جديدا لهاجس شوق عنيد انكتب متراص الخطوات منذ أول رهان ماحيا ذلك التحفظ البدئي الذي أتى على لسان محمد بحرى حيث قال :

«إن عيوب الخطو والمشي عند الكتاب كثيرة ومتنوعة . فالكاتب المبتدئ تجيء مشيته حبوا ثم تعثرا ويختار بعد هذه الوضعية مشية يقلد فيها أحد الكتاب ممن حوله أو من آخرين من بلد آخر لا يعرف لغتهم ... وفي المرحلة الأخيرة يمشي مائلاً» (ص ١٢) .

الهوامش :

(١) يقول سعيد يقطين في كتابه **تحليل الخطاب الروائي : الزمن ـ السرد ـ التبئير** : «كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الاهتمام وفي مجالات معرفية متعددة . ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية ، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكوني والأنطولوجي ، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية وغيرها» . سعيد يقطين : **تحليل الخطاب الروائي : الزمن ـ السرد ـ التبئير** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء، ص : ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٦١ .

(٢) عبد الله بوخلخال : **التعبير الزمني عند النحاة العرب : منذ نشأة النحو العربي في نهاية القرن الثالث الهجري ، دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها** ، ج ١ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص ٨٧ .

(٣) محمد غنيمي هلال : ، **مفهوم الزمن عند الطفل** ، مجلة : عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، مجلد : ٨ عدد ٢-١٩٧٧ ص٦٨ بيروت ، د . ت . مجلد ٢٨. ج ١ ، ص ١٣٧ .

(٤) سيبويه : الكتاب ١٢/١ .

(٥) انظر : ابن الانبارى : **الإنصاف فى مسائل الخلاف** ، تحقيق محمد محيى الدين ـ دار الفكر .. بيروت (٣ ت) .

ابن جنى : «أ» **الخصائص** تحقيق : على النجار ، دار الهدى ، بيروت ، ط ٢ ، ص ٣٧٥ .

«ب» **اللمع فى العربية** تحقيق : حسن شريف ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ .

ابن السراج : **الأصول فى النحو** تحقيق : عبد المحسن الفتلى ، مطبعة النعمان ، ط١ ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٤١ .

ابن مالك : **تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد** ، حققه وقدم له : محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٤ .

ابن هشام : **شرح المفصل** صححه وعلق على حواشيه : مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د. ت. ج ٧ ص: ٤١

ابن يعيش: **شرح المفصل** صححه وعلق على حواشيه: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر د. ت. ج ٧ ص ٤١.

سيبويه: **الكتاب** تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ة ج١، طـ ٢ ، ١٩٧٧، ص ١٢.

المبرد: **المقتضب** تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، نشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، القاهرة ١٣٩٩، ج٣، ص ١٧٦، وج٤ ، ص ٣٣٥.

ثعلب: **مجالس ثعلب** ، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف مصر. طـ ٢ ، ١٩٦٠، ص ١٥٣.

(٦) برغم ما يبدو من شبه إجماع على تقسيم الفعل إلى ثلاثة أقسام : ماض، حاضر، مستقبل بحسب صيغة الفعل. فإن هناك من يكتفى بالماضى والحاضر لا غير، اعتبارا لكون الحدث فى الحاضر يعتبر حدثا غير منقطع وغير ناجم . وبذلك فهو يستمر فى المستقبل ويشمله كما يفيد من نص قول المبرد: «ويقول زيد يأكل. فيصلح أن يكون فى حال أكل. وأن يأكل فما يستقبل، كما تقول زيد آكل، أى فى حال أكل. وزيد آكل غدا. وتلحقها، الزوائد للمعنى، كما تلحق الأسماء الألف واللام للتعريف، وذلك قولك: سيفعل وسوف يفعل، وتلحقها اللام فى (إن زيدا ليفعل) فى معنى الفاعل» . أبو العباس محمد ابن يزيد المبرد المقتضب ، ج.ح ، عالم الكتب ، بيروت ، تحقيق : محمد عبد الخالق عظيمة ، ص ٢ .

(٧) أحمد الشايب **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** ط ٦، ١٩٦٦ .

(٨) مالك يوسف المطلبى : **الزمن واللغة** ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ ، ص ـ ص : ١١٩ .

(٩) تمام حسان : **اللغة العربية معناها** ومبناها ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٧ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠ .

(١١) إبراهيم السامرائى : **الفعل زمانه وأبنيته** ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٦ ص ٢٤ .

(١٢) E.Benveniste: **Problémes de linguistique générale,** éd. Tél-Galimard, 1974. T,II.P:23

(١٣) A. Robbe-Grillet: **Pour un nouveau roman**, éd: Gallimard, 1972, P:155- 13.

(١٤) J. Ricardou: Problèmes du nouveau roman, éd. Seuil-Telquel, 14 1967, P.160-161.

(١٥) رولان بـارت : **مدخل للتحليل البنيوى للسرد** ، ترجمة : حسن بحراوى ، بشير القمرى ، عبد الحميد عقار ، مجلة : آفاق، اتحاد كتاب المغرب ، العدد : ٨-٩-١٩٨٨ ص ١٦ .

(١٦) G. Genette: **Discours du révit.** in Figure 3 éd: Seul-Coll Poétique 16 1972.

(١٧) T. Todorov: **les catégogies du recit littéroire, incommunication**: 17 n 8 1966.

انظر : **مقولات السرد الأدبى** ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق : اتحاد كتاب المغرب ، مرجع سابق ص ـ ص : ٣٠ – ٥٥ .

شعيب حليفى ، **مساء الشوق** ، كتاب الرهان ط١ -١٩٩٢ .

سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .

(١٨) لا ينبغى أن يفهم أننا نقرن بين الفضاء والزمن من خلال المماثلة بين الأشياء والزمن كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جرييه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء فى النهوض بخلفية ما للفضاء وليس مجرد تأسيس أولى لما يمكن أن يجرى من أحداث .

(١٩) يقول سعيد علوش : «فالانفعالية الشعرية تمتح على المستوى التقنى للكتابة إمكانات الانتقال من السرد إلى سلطة المقول المأثور ومن التحليل والتقرير إلى الغنائية بكل أبعادها الذاتية والموضوعية فى الكتابة » كتاب «**عنف المتخيل فى أعمال إميل حبيبى**» المؤسسة الحديثة للتوزيع والنشر ، مطبعة : أفريقيا الشرق . ١٩٨٦، ص ٥٧ .

ظلال الأصنام الجديدة

(قراءة فى رواية إبراهيم عيسى

«مريم : التجلى الأخير»)

حسين حموده

«.. فإلى متى نعبد الصنم بعد الصنم، كأننا حمر [حمير] أو نَعَم [أنعام]؟ (...) إلى متى نستظل بشجرة تقلص عنا ظلها؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن الشفاء فيها؟»(*).

أبو حيان التوحيدى

ـ ١ ـ

برغم ارتباط رواية إبراهيم عيسى (مريم: التجلى الأخير)(**) بمجموعة كبيرة من الاستدعاءات اللغوية والدينية والتراثية عموماً، وبرغم اعتمادها بناء فنياً مفتوحاً على أفق رحب يسمح باتجاهات متنوعة من المعالجة والتناول؛ فهى ـ فى الوقت نفسه ـ رواية «بسيطة»، تتركز أولويات إحالاتها فى المعيش، الملموس، من «الواقع» المتعين، أكثر مما تتركز، هذه الأولويات، فى اللغة أو الدين أو التراث. فهذه الرواية ـ فى أول الأمر ومنتهاه ـ تتأسس على سعى مباشر وواضح للاكتشاف والكشف، وتنبنى على مطمح مهيمن لتعرية ـ ولك أن تقول: ولهتك ـ الأقنعة عن الشخصيات والعالم وتحطيم أصنامها/ أصنامه، بدرجة أوضح، بكثير، مما تنهض على ابتغاء جلال الكتابة أو سموقها «الأوليمبى». إنها ـ فى آخر الأمر وأوّله ـ رواية تحتفى لا بالجوس بين «الأصنام» القديمة، بما هى معنى أسطورى غابر، ثابت متجمد، ومحاط بهالات الغموض، ومغوٍ بابتعاث أجواء تاريخية بعيدة، وإنما تعنى برصد محاولة تحطيم «الأصنام المعاصرة» القائمة فى عالم راهن؛ فى مدينة بعينها (القاهرة)، وفى فترة بعينها (الثمانينيات من هذا القرن)، وذلك من خلال «نزوع صحفى» ـ لكن

(*) أبو حيان التوحيدى: (**الإشارات الإلهية**) ـ تحقيق وداد القاضى ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٧٣، ص٢٠.

(**) إبراهيم عيسى: (**مريم : التجلى الأخير**) ـ روايات الهلال ـ ٥٣٣، القاهرة، يوليو ١٩٩٣.

بالمعنى النبيل - لتقديم كل «المعلومات» و«الأوراق» و«المستندات» عن عالم تمتد ساحته امتداد مدينة كبرى، وعن فترة حافلة بتغيرات كبرى، وإن كان هذا العالم (هذه المدينة - هذه الفترة) يتم تناوله من منظور ذاتى متورط، غير متعال وغير محايد، يكشف بعض ما ينطوى عليه هذا العالم من أشكال للوطأة، وبعض ما يتضمنه من مستويات للتواطؤ، بحسّ مرثية فادحة الأسى.

- ٢ -

تنهض (مريم: التجلى الأخير) على بناء سباعى (ستة فصول معنونة ومرقمة، وفصل سابع ختامى بلا رقم). يتصدر الرواية استهلال لمحمود درويش؛ يبدأ بالإشارة إلى «أنا شعرية» «ترحل فى الليل إلى الليل»، وينتهى بتأكيد أن «لاشيء يهز القلب فى هذا المكان». وتفتتح فصول الرواية جميعاً باقتطاعات من قصائد، أيضاً لمحمود درويش، تقوم فى الرواية بدور يشبه وظيفة «الكورس» فى المسرح الإغريقى القديم؛ من حيث اختزال الوقائع أو استخلاص العبرة منها أو التعليق الختامى عليها.

ومع التراتب الزمنى الذى يحكم تصاعد فصول الرواية؛ إذ ترتبط بأحداث متنامية خطياً، فهذا التراتب ينكسر من وجهتين رئيسيتين: أولاً - من خلال خاتمة الرواية «أول النهايات» التى تبدأ بقول درويش: «أعود - إذا كان لى أن أعود - إلى وردتى نفسها وإلى خطوتى نفسها»، والتى تتضمن إشارة الراوى المتكلم المحورى إلى أنه يشرع فى الرجوع - بعد تجربته فى «القاهرة» - إلى أهله، وإلى شارعه الصغير: «للبلدة الملونة بياسمين أبى ودفء أمى وطهر الابتعاد عن القاهرة» (ص١٨٧)، بما يومئ إلى بناء دائرى، تمثل فيه نقطة الختام «عودة» إلى نقطة البدء. وينكسر هذا التراتب - ثانياً - بكثرة من الاسترجاعات تتخلل فصول الرواية، يعود خلالها الراوى المتكلم إلى فترات سابقة على زمنه الراهن، بنوع من الحنين إلى زمن البراءة النائية، وبنوع من البحث عن حضن آمن قديم. وهذه الاسترجاعات تمثل ركائز رئيسية، يتمحور كل فصل من فصول الرواية حول ركيزة منها.

هذا البناء القائم على مراوحة بين التنامى الخطّى والطواف الدائرى، معاً، يمثل موازياً فنياً لـ «تجربة» الراوى المتكلم فى المدينة (القاهرة): دخوله إليها حالماً، ودراسته فيها ثم عمله الصحفى - داخل سياقات وعلاقات طاردة - مستكشفاً وكاشفاً، وأخيراً شروعه فى الرحيل عنها ممروراً. الخطّ - هنا - يرسم الرحلة التى قطعها الراوى المتكلم من الحلم إلى المرارة، والدائرة - هنا - تحيط برحيله من «البلدة» وإليها، أو برحيله إلى «القاهرة» ومنها.

- ٣ -

يرتسم عالم «البلدة» التى يستعيدها الراوى المتكلم، استعادة داخلية، بقدر من التأسى، وبقدر من التسليم بانقضاء «زمنها»، فى آن. ويتجسد عالم المدينة/ القاهرة ساحة للزيف والأكاذيب والكراهية والمؤامرات والتطلعات الفردية التى لا تحدّ؛ بين العالمين تبرز المفارقة واضحة حية، ويظل التناقض حاداً قائماً، خلال فصول الرواية كلها. يرتبط الراوى المتكلم بحنين دائم للأولى، ويبدو فى سعى دائب لتعرية الأقنعة عن الثانية، ويظل - طوال الرواية - قوساً مشدوداً، متوتراً، فى المسافة التى تفصلهما.

يشير الراوى المتكلم إشارات متنوعة إلى كونه لايزال منتمياً للريف برغم إقامته بالمدينة. يصف شخصيته بأنها «ريفية» (انظر ص ١٨٠)، ويقول إن مساحيق تجميل النساء يجهلها «علمه الريفى» (ص ٨٥)، ويؤكد أن «الريف مسكون فى دمه» (ص ٨٧)، ويرى فى نفسه «الريفى الذى لم يغضب عليه أبوه قط» (ص ١٠٧).

يسأل حبيبته البعيدة، أو يتساءل، بعد تجربة حب فاشلة: «ألا يصلح الريفيون للحب يا أميرتى القاسية؟» (ص١٤٠)، ويستعيد التعبير الذى أطلقه عنه عمر السبكى (صديقه الوحيد تقريباً) : «شاب النمط الزراعى» (ص٥٤). ومع هذا الانتماء للريف، والوعى الواضح بهذا الانتماء، ومع الأواصر التى تظل قائمة تربط الراوى ببلدته، وأيضاً مع الأسباب المتنوعة التى تجعل القاهرة تبدو كأنها تطرده عن حدودها، فإنه يقر:

« أخشى عودتى لمدينتى الصغيرة فيسقط حزنى فى حجر أمى وتنتشر جروحى على جلودها» (ص١٥١).

من هذا الموقع الذى ينتسب إلى المدينة بالإقامة فيها فحسب، بينما يرتبط ـ داخلياً ـ بالريف، يرصد الراوى المتكلم شراسة القاهرة وضروب وطأتها. يشير إلى «القلب المروع بالاختلاف، والقاهرة الغريبة الشرسة» (ص ٩٤)، ويلخص تجربته فيها فى: شتاء من الغربة والوحدة فى غرفة منسية (ص ١٢٠). يومئ إلى اغترابه «القاهرى القاهر» (ص ١٥٥)، ويتحدث عن شوارع القاهرة ليلاً، حيث كل «طريق مغلق بالخوف والرهبة والليل الكظيم الذى يتجمع فى ذروة قاهرية فى الثالثة والنصف صباحاً» (ص ٥٣، وانظر أيضاً ص ٩٧). يقول عن «ميدان التحرير» (الذى يمثل «مركز» المدينة أو قلبها) : «ميدان التحرير المزعج» (ص ١٢٨)، ويرى كل مقهى بالمدينة ساحة تجمع «كل النظائر والنواقص والنقائض والمتناقضات» (ص ٥٧). وهو، لهذا كله، يتساءل : «ما الذى يدفعنى إلى هنا؟ ما الذى يبقينى فى القاهرة؟» (ص ٨١)، ويراود ذاكرته ـ عبر اغترابه القائم فى عالم المدينة البارد ـ دفء بلدته البعيد، ويقول إنه لم يعد بمستطاعه، هنا بالمدينة، أن يجد جسراً : «أعبره ويعبرنى، ولا ضمادة جرح مهداة من قلب عاشق» (ص٨١).

على مستوى الزمن، يلوذ الراوى المتكلم ، من عالم القاهرة، بذكريات الماضى قبل قدومه إليها. ويلوذ على مستوى المكان، من هذا العالم، من هذا العالم، وفيه، بنهر النيل الذى يبدو «مساحة محرَّرة» داخل المدينة، مفارقة لعالمها كله. يرى النهر «سيد الموقف الأزلى» (ص٧٢)، وتنتشله من حصار الكراهية بالمدينة مشاهد العشاق والحشائش الخضراء على ضفة النهر (انظر ص ١٠٩)، ويقول إن هذا النيل «صديق للمحبين حقاً (...) والعشب [الأخضر] ليس كَذِباً» (ص ٩٥)، ويؤكد أن «النيل بسيط طاهر .. ريفى»، «النيل شهم من القرية قادم (...) لا يضحك عليه خبث المدينة» (ص ١١٥).

اللياذ زمنياً بالماضى ومكانياً بالنيل، لايحول دون خوض الراوى المتكلم مستنقع المدينة إلى النهاية، ولا يتعارض ورغبته العارمة فى اكتشاف وجهها الحقيقى المستتر تحت طبقة كثيفة من المساحيق والأصباغ، وتعريتها من الأقنعة التى تضفى عليها ملامح خادعة، كما لايتعارض هذا اللياذ وطموح الراوى المتكلم لإسقاط أصنام المدينة من عليائها أو ـ على الأقل ـ طموحه لكشف هالاتها الزائفة.

يبدأ فصل الرواية الأول بمشهد ـ يطمح لتوجيه سير قراءة الرواية كلها ـ فيه يقوم «إبراهيم» (مسمّى النبى) بتحطيم «أصنام المعبد» الحجرية، الحقيقية، «هائلة الحجم رغم تباينها»، فيحيلها إلى قطع حجارة متناثرة، وإن ظل عابدوها يرونها «صلبة قوية كما كانت» (ص٨). وعبر فصول الرواية التالية جميعاً يسعى «إبراهيم» (مسمى الكاتب) إلى تحطيم «أصنام المدينة»، المجازية، الجديدة، على مستويات عدة.

ـ ٤ ـ

الأصنام، والمعبد، ونار العبادة المتأججة، والباب الجهم الثقيل، والأنوار النحيلة، والفأس والمصباح، وبقايا دخان البخور، وأماكن القرابين.. كلها مفردات تنسج عالم فصل الرواية الأول، ولكنها لا تنجح فى إشاعة

أجواء قديمة على فصول الرواية الأخرى. يستمد الفصل الأول « سلام على إبراهيم» ـ ولاحظ العنوان نفسه ـ هذه المفردات، بأجوائها، من تفاصيل القصة القرآنية [١]. ولكن الفصول الأخرى، فيما عدا بضع إشارات فى الفصل الرابع [٢]، سرعان ما تنأىٰ عن هذه المفردات والأجواء الدينية، بل سرعان ما تتعدى الموازاة التى شيدها الكاتب بين «أصنام المعبد» و«أصنام المدينة» لتستكشف مستويات أخرى، أكثر تعقيداً، حول ما يشكل «الأوثان المعاصرة» (السلطة ـ المال ـ والنفوذ) من حيث مكانات (مناصب) هذه الأوثان أو درجات حضورها وتسلطها وسطوتها على مريديها وعابديها (مرؤوسيها) : إن فعل القراءة لا يواجه ـ فى تجربة تلقى الرواية ـ تحطيم الأصنام الجديدة، بل يشهد ـ فحسب ـ السعى لهذا التحطيم، وانكسار هذا السعى على مستوى ما. إننا نرى إبراهيم ـ الراوى المتكلم، المحدد، المتعين، البعيد عن كل إحالة دينية ـ وهو يتخبط بين هذه الأصنام الجديدة، ويختفى بين ظلالها الممتدة، غير المرئية، أو يختفى بين أضوائها الساطعة التى ـ لشدة سطوعها ـ أصبحت كالظلال، تحجب حقيقتها هى نفسها؛ إننا ـ باختصار ـ نرى إبراهيم، ونشهد آلامه، ولانرى الأصنام نفسها. لم تعد ثمة «أصنام» ملموسة، تتراءى بين أنوار نحيلة[٣]، بل أصبح هناك عالم آخر لمعبد معاصر هائل: بنايات شاهقة وأضواء «نيون» ملونة، مغوية وخادعة، ومركبات مخيفة السرعة، وزحام محيط فيه تواجه الروح، وتكابد، خواءها المحدق، ومبنى «مجلة» (يمثل مركزاً من مراكز القص، على مستوى المكان والوقائع والشخصيات معاً)، وعالم صحفيين يقومون بدور العابدين للأمضى نفوذاً وأقوى سلطة، ساعين إلى الترقى والوصول إلى ما يتوجهم ـ بدورهم ـ أوثاناً، بل أصبحت هناك «ممثلة تافهة» (انظر ص ١٨٤) تضع على وجهها «ماكياجاً» كثيفاً وترتدى مسوحاً مستعارة لتشارك فى «تمثيلية» حية، محبوكة، شبه متقنة، تقوم فيها بدور السيدة مريم العذراء.

- ٥ -

ترتبط صياغة «إبراهيم»، الراوى المتكلم، بمنحى ذاتى، وتتكئ لغته السردية على كثرة من الأحكام التقييمية والتعليقات، بما ينفى عنه كل بعد حيادى، ويسقطه فى أتون العالم الذى يسعى لكشفه، فنرى هذا العالم ـ إذ نراه ـ من منظور إبراهيم الداخلى.

فى مستوى من السرد المرتبط بوصف خارجى، يشير الراوى إلى «مبنى المجلة» التى يعمل فيها. وفى مستوى آخر من هذا السرد، يكاد يكون صوتاً ثانياً منتزعاً منه[٤] (يضع الكاتب هذا الصوت الثانى بين أقواس) نعرف أن هذه المجلة، أو هذا المبنى، بلغة الحكمة القديمة: «ثقل فى القلب وهم بالليل ووجع بالنهار»[٥] (ص١٠) . فى السرد المرتبط بوصف خارجى يقول الراوى إن شعارات الدعاية الانتخابية «بالية»، وفى تعليقه الداخلى بين الأقواس يؤكد أن هذه الشعارات، بهذه الصفة، «لابد أن تكون كذلك» (ص١٥). فى هذا الإطار، نجد أيضاً بعداً داخلياً آخر يتخلل السرد الخارجى، ويعمل على تحويل الوقائع المرصودة إلى عالم داخلى مواز، أقرب إلى أن يكون عالماً تأملياً. يفكر الراوى المتكلم فى أن زملاء العمل أشبه بـ «عرائس» . ثم يقول، عبر الصوت الداخلى من السرد: «تراخت أصابع لاعب العرائس فوق الحاجز.. فسقطت الدمية على خشبة المسرح.. واهتزت الدمى فى الأيدى المجاورة.. إلخ» (ص٣٢).

قد يتحول الراوى المتكلم ، فى مواضع نادرة، إلى «رواة» (بصيغة الجمع) : « دقات العمل اليومى (...) **تقلبنا** فى موضوعات متعجلة (..) **ونسكب كلنا** جميعا علي الأوراق والألسنة » (ص١٢) و« **نحن** ـ هنا ـ وجميعا ـ **كلنا** ـ **نضع** أوراق التوت الساترة تحت **إبطنا** **ونمشى** فى ردهات المجلة » (ص١٩). ولكن تمثل صوت جمعى، بهذا المنحى، ليس إلا من قبيل الاستثناء

في الرواية كلها، ويتم استخدامه لتأكيد أن الراوى الفرد لايكون جزءاً من جماعة إلا فيما يتصل بالعمل اليومى الخانق فحسب. كذلك، في هذا الاتجاه نفسه، نلمح «مرويا عليه» [٦] يطل في بعض مواضع الرواية (:«والأحزان في هذا المبنى شيء كالإفطار الصباحي، شيء يمكن ألا تتناوله ولكنه يظل إفطاراً» - ص١٢، و«.. صباح بلا أحد جوارك وفراغ موحش..» - ص١٤٢)، ولكن هذا «المروى عليه» ليس مخاطبا يخاطبه الراوى على الإطلاق، وإنما هو محض انشطار من ذات الراوى المتكلم نفسه، أو انشقاق عنها، أو تحويل هذا المتكلم إلى مخاطب، فيما يشبه انقسام الذات على نفسها، أو فيما يشبه ظاهرة «الالتفات» القديمة المعروفة.

هذا المنحى الذى يقارب بين الراوى المتكلم و«الأنا» في القصيدة الغنائية، يرتبط بذاتية اللغة السردية الخاصة بهذا الراوى، ويؤكد وحشة هذا الراوى المتكلم في محاولته تعرية الأقنعة وكشف وجوه العالم/ العوالم من حوله، وهذا كله يسهم، كذلك، في تعميق الإحساس بكون هذا الراوى المتكلم أشبه بنبي جاء في غير زمنه؛ وحيداً أتى إلى هذا الزمن، ومعزولا سعى في عالمه المحيط.

- ٦ -

يتدعم - من ناحية - هذا المنحى «الذاتى» في صياغة الراوى بكونه موازيا لصوت الكاتب نفسه. تتضمن الرواية إشارتين إلى أن اسم راويها مطابق لاسم كاتبها (انظر الرواية ص ١٧٩ وص ١٨٦)، كما أن هذا الراوى يقول إن شعر محمود درويش (الذى تمثل اقتطاعات منه، مرتبطة باختيارات «الكاتب»، مفتتحات لفصول الرواية - كما لاحظنا): «أقرب كلمة مطبوعة بعد القرآن إلى قلبى» (ص ٥٣)، ويضاف إلى هذا؛ المطابقة بين عمل «الراوى المتكلم» وعمل الكاتب (يشير غلاف الرواية الأخير إلى أن الكاتب «يعمل صحفياً في مجلة روز اليوسف»)، بما يعنى مقاربة «الرواية» لتخوم «السيرة الذاتية» التى ترتبط - دائماً - بتجربة غير محايدة، تتمحور حول «ذات» كاتبها [٦].

ويتدعم هذا المنحى الذاتى في صياغة الراوى - من ناحية أخرى - باستخدام مجموعة من «التقنيات» و«الألعاب» اللغوية التى تبدو افتراضاً - فيما هو شائع من «تقعيدات» قديمة حول كل من «لغة الرواية» و«لغة القصيدة الغنائية» [٧] - أقرب للاستخدام الشعرى من الاستخدام الروائى.

هناك، أولاً، اعتماد منطق قلب الجملة، حيث يعكس التراتب بين المضاف والمضاف إليه: «كنت أحاول الخروج من صحبة السفر إلى سفر الصحبة» (ص ٦٠) و«مىّ.. يا تفجر اللغة.. ولغة الانفجار» (ص ١٠٥) أو بين الصفة والموصوف: «من الانتظار المرّ إلى مرارة الانتظار» (ص١٣٤). وهناك، ثانياً، المنحى القائم على التوليد: «إذا كان الاستمرار جنوناً والجنون موتاً والموت سفراً والسفر في ظلام لا ينتهى..» (ص ٧٨). وهناك، ثالثاً، اعتماد علاقة التضاد بين الطرفين المتناقضين في الجملة الواحدة، بما يعكس اكتشاف - بمنطق الحدس أو التجلي - وجه آخر للعالم، مفارق للفكرة القديمة عنه: «فإذا الاختفاء حضور .. والذهاب طلوع.. والغروب شروق..» (ص٩٥). وهناك، رابعاً، الاستناد إلى الاشتقاقات اللغوية في محاولة التعبير عن «حالة» داخلية بعينها: «متوتراً موتوراً .. متردداً مردوداً..» (ص٣٤). وهناك، خامساً، استخدام لغة الرؤيا: «ثم كأننى - في جلستى هذه - أترنح وأسقط من الشرفة هاوياً» (ص٤٧)، و«.. الضوء ساطع يملأ الكون كله.. والكون.. جبل عال مزروع بخضرة صبا وحشائش، وشجرة تطل في نهاية التصاق الجبل بالسماء» (ص ١٦٣. وانظر أيضاً ص ١٦٤)[٨]. ثم هناك، سادساً، اعتماد العلاقات الشعرية الخالصة: «ألقيت عليه السلام في ندى الصبح الملفوف بنشرة الإذاعة» (ص٩) و«الشارع ملغم بصمت الصباح» (ص ١٠)

و«السيارات(...) تنهب الخلاء وتدغدغ الهواء المستعر» (ص١٢).. إلخ. ولاتتعارض هذه اللغة الذاتية مع سعى الراوى المتكلم لكشف العالم، الخارجى، من حوله. فالرواية ترتبط بمستويات سردية أخرى مغايرة؛ فى أحدها تصبح ــ أحياناً ــ الهيمنة المطلقة لرصد المشهد الخارجى وليس لأثر هذا المشهد على «داخل» الراوى، وفى أحدها يستوعب السرد ــ باعتماد منطق الكولاج ــ رصداً خارجياً لمشهد من الأفلام السينمائية (منها فيلم ستيفن سبيلبرج «امبراطورية الشمس»)، وفى أحدها يسمح الراوى بمشاركة «رواة» آخرين، يتم عن طريقهم تقديم الحدث الروائى(انظر الرواية ص١٠٧، حيث تقوم مىّ بدور الراوى)، وفى أحدها يتم استيعاب اقتطاعات خارجية على السرد كله (منها بعض المراثى الشعبية ــ انظر ص١٤٣وص١٤٤).

كذلك، فلغة الراوى الذاتية هذه لا تحجب، أبداً، حضور حشد الشخصيات الذى يتحرك الراوى خلاله، وإن أسهمت فى تعميق اغترابه عن هذا الحشد، فضلاً عن أن هذه اللغة الذاتية لا تحجب «العالم الإطار» ولا «الزمن الإطار» اللذين يحيطان بهذا الراوى، ويبدو ــ هو ــ موزعاً بين علاقاتهما المتشابكة.

ـ ٧ ـ

حشد الشخصيات الذى يتنقل الراوى، وحيداً، خلاله يضم دوائر عدة. هناك الدائرة الأكبر التى تمثلها المجلة التى يعمل فيها (فهمى شاكر، صادق، فريدة خليل، سلمى شكرى، خميس حسنى، فتحى النحاس، فوزى عبد الكريم، سمير فرحات، سلوى أيوب، صفاء مرسال، منى غربال، أمين فرج.. إلخ). وهناك دائرة أسرته الغائبة فى البلدة؛ وكل شخصياتها ــ على علاقته الحميمة بها ــ غير مسماة: (الأم ــ الأب ــ الأخت الكبرى ــ الجدة ــ الخال .. إلخ). وهناك دائرة شخصيات تستدعيها ذاكرته من مخزون سنوات دراسته بالمدرسة ثم بالجامعة.

باستثناء دائرة الأسرة الغائبة، فليس بين هذا الحشد كله شخصية قريبة من الراوى المتكلم بدرجة يمكن أن تدفع عنه إحساسه بالوحدة والعزلة المحيطتين. «كانت» هناك، فى زمن مرّ وانقضى، شخصيتان تدفعان هذه الوحدة وهذه العزلة: «عمر»، رفيق العمل السياسى فى سنوات الجامعة، ثم «مىّ» (زميلة العمل بالمجلة، ثم «حبيبته»، ثم «حبيبته السابقة»!). هما ــ على سبيل الحصر ــ الوحيدان اللذان أحبهما كثيراً، وعانى من فقدهما الكثير (سافر عمر إلى فرنسا بحثاً عن حلم جديد وأمل جديد، وانفصلت مىّ عنه لأسباب رأتها أكثر من كافية). باستثناء أسرة الراوى وصديقه الوحيد وحبيبته الوحيدة، إذن، فحشد الشخصيات من حوله يلوح فى الرواية من منظور: «هذا الزحام لا أحد»!

لاشىء فى دائرة المجلة، الأقرب زمنها للزمن الروائى الراهن، سوى سلسلة المؤامرات التى تحاك من قبل الجميع ضد الجميع، وسوى الكذب، وهيمنة عالم «صناعى» زائف، يرصده الراوى المتكلم على مستويات عدة، بدءاً من «ماكياج» النساء ومروراً بالضحكات الزائفة والمعلومات المغلوطة وانتهاء بادعاء الإيمان بالمبادئ. يقدم الراوى المتكلم ما يشبه «هجائية» لنساء المجلة ورجالها جميعاً. النساء «مزركشات بالألوان والمساحيق والثقافة المؤلفة خصيصاً للمواقف الحرجة» (ص ٨٧)، «بعضهن دخل الصحافة بأثدائهن» (ص٨٩). والرجال جميعاً متسلقون، «صناع زيف» (ص٣٩)، يتملقون من هو فى موقع أعلى ويسعون، فى الوقت نفسه، لإزاحته واحتلال موقعه.

الدائرة الأرحب، التى ينفتح عالم المجلة عليها، تكشف عالماً محدداً، فى «زمن مرجع» بعينه ــ فترة الثمانينيات خصوصاً ــ حافلاً بمعالم فساد مستشر على مستويات متنوعة. كذلك الدائرة المرتبطة بسنوات الدراسة فى الجامعة، التى كانت مرحلة ضرورية للوصول إلى دائرة المجلة، لم تخل ــ حتى بين الرفاق، مشاركى الراوى

نشاطه السياسى ـ من أسباب تثير لديه إحساساً بالإحباط؛ حيث التطلعات الفردية والتمجيد القبيح للذوات وكيْل الاتهامات المتبادلة؛ وحيث كل رفيق من الرفاق الحالمين بتغيير واقعهم ليس ـ فى النهاية ـ سوى «مشروع ديكتاتور» مقبل.

فى انتقاله من دائرة زملاء الدراسة إلى دائرة زملاء المجلة، وفى سعيه ـ خلال الدائرتين ـ للتحقق، إنما ينتقل الراوى المتكلم من دائرة «الهتاف» إلى دائرة «الكشف»؛ من مستوى «الصراخ احتجاجاً» على الأصنام وعبادتها وعابديها إلى مستوى «الاحتجاج بالكتابة» على هذه المنظومة كلها. ولكن الراوى المتكلم يظل، مع هذا الانتقال، على حزنه المقيم: «.. هذا الحزن الخرافى الذى يعاشرنى ـ أو أعاشره ـ يلد ـ أو ألد ـ كل يوم ستين جنيناً من الإحباط والاكتئاب» (ص ٥٠)؛ يظل يرى، بعد هذا الانتقال، المحيطين به جميعا يسعون لجعله ينخرط فى عالمهم، بأصنامه وعباداته، بل يرونه هو ـ فى لحظة ـ صنماً. يقطع شارع قصر العينى ثم ممرات المجلة الضيقة فيرى «الأغبياء والأغنياء والوجوه المتعطلة عن الحياة (...) **كلهم لى ساجدين**» (ص ٤٧). كما يظل الراوى المتكلم، مع هذا الانتقال، على اغترابه نفسه، إزاء عالمه المحيط به، بزمنيه القديم والراهن معاً.

- ٨ -

زمن (مريم: التجلى الأخير) هو زمن راويها المتكلم: زمنه الماضى والحاضر والمحتمل؛ وزمن توزعه بين بلدته الريفية (حيث أسرته) والمدينة (حيث طموحه وإحباطه، معاً)، وهو أيضاً الزمن المرجع الذى يحتويه، بتوزعه، ويحتوى بلدته والمدينة جميعاً.

يستدعى الراوى المتكلم من ماضيه صوراً متعددة: لَهْوه فى «البلدة»، وذكرياته وصداقاته ـ التى لم تكن فيها الفرقة قائمة بين مسلم ومسيحى ـ وبعض مدرسيه فى مدرسته القديمة، وحبيبته الأولى التى تركها برحيله إلى القاهرة، إذ لم يعد يستطيع «تحمل حب [اختاره وعمره] ١٦ عاماً» (ص ٩٤).

ويعيش الراوى المتكلم حاضره بعد أن حوصرت أحلامه، واختفى أو ارتحل من حياته وعنها ـ بالسفر أو بالموت ـ من اختفى أو ارتحل؛ وبعد أن تم «فطامه» عن بساطة العالم القديم، وانفصاله عن العالم القائم، فى آن.

ويشير الراوى، فى وقته الحاضر، إلى أزمنة تالية لهذا الوقت؛ إشارات تعكس ـ من ناحية ـ إمكان انفتاح الرواية على عالم ممتد خارج جملتها الأخيرة، وتعكس ـ من ناحية ثانية ـ مزيداً من «تكيّف» الراوى مع عالمه القائم (أو قل: مزيداً من استسلامه لهذا العالم) الذى كان يرفضه، بدرجة أكبر، فيما مضى:

«ظللت مفتوح العين مرهقا من الخوف والقلق الذى يصاحبنى فى لحظات السفر (**سأسأل** فيما بعد عن رأيى فى السفر **وسأكذب** وأقول إننى أحبه» (ص ٦٠).

هذا القوس، من الماضى إلى الحاضر إلى الزمن المحتمل، الذى تقطعه ـ رأسياً ـ تجربة الراوى، يوضع فى مواجهة قوس آخر؛ يقطعه ـ **أفقياً** ـ توزع هذا الراوى بين قيم بلدته التى بارح مكانها، وقيم المدينة التى أصبح يقيم فيها ويعمل. فى هذا السياق يستخدم الراوى، من ناحية، «زمن الريف» الرحب الفضفاض، المرتبط بإيقاع الطبيعة ومواقيت الصلاة:

(«الغداء عنده.. ومكوث **العصر والمغرب** .. والخروج **ليلاً** للحياة» ـ ص ٢٩، و«كان الشارع هادئاً فى هدوء **ساعات المغرب** حين يقف الكون بين **النهار والليل**» ـ ص ١٨٦، و«**أنا فى الليل أو فى الفجر**» ـ ص٧٨، و«..**ساعة الليل المتأخرة**» ـ ص ١٥٩).

ويستخدم ـ من ناحية أخرى ـ «زمن المدينة»، المحدد، القائم على تجزىء الوقت وتفتيته بمعنى مجرد:

(«الساعة الآن **الواحدة صباحاً**» ـ ص١٦٣، و«.. فى **الثالثة والنصف صباحاً**» ـ ص٥٣، و«.. **الساعات الأربع والعشرون** التى مرت منذ لقاء مرقص كانت عصيبة» ـ ص ١٧٦).

ويستخدم ـ من ناحية ثالثة ـ زمناً قائماً على المزاوجة والمراوحة بين «زمن الريف» و«زمن المدينة»، بما يعكس توزعه هو نفسه بين عالميهما وقيمهما:

« انتبهت إلى موعد مرقص فقد دخل **انتصاف الليل إلى اكتماله**» (ص ١٧٨).

وعلى مستوى الزمن المرجع، الذى يشمل الراوى المتكلم والعالم من حوله، هناك إشارات تحدد ـ بوضوح ـ فترة الثمانينيات على أنها الزمن الإطار للعالم الروائى. فالتجلى «الأخير» لمريم يرتبط «بإشاعة» ظهورها فى تلك الفترة فوق «كنيسة مصر القديمة» بالقاهرة (وهى غير «إشاعة» ظهورها فى «شبرا» أو فى «حلمية الزيتون» بعد ١٩٦٧). كذلك يشير فوزى عبد الكريم، زميل المجلة الذى يقدم تقارير عنها «لجهات أمنية»، للراوى قائلاً:

«المفروض أن أى حكومة فى الدنيا محترمة تملك معلومات، لافرق بين حكومة عبدالناصر أو السادات أو مبارك» (ص ٦٥).

- ٩ -

لا يحتفى الراوى المتكلم، فى إشاراته للعالم الإطار الذى يحتوى زمنه المرجع، بالتوقف عند جزئيات هذا العالم. يهتم، بدرجة أوضح، بتقديم «خلاصة» «شهادة» عن هذا العالم/ هذا الزمن. من هنا نلاحظ المساحات التى تنفتح الرواية عليها، وتومئ إليها، ولاتهتم برصد تفاصيلها. إننا لانرى وقائع فترة الزمن المرجع الذى يعيشه الراوى المتكلم، ولكن نلمح وطأة هذه الفترة عليه؛ تماماً مثلما لا نرى «الأصنام الجديدة» ولكن نلمس سطوتها، ونلمح ظلالها الممتدة.

فى هذا السياق، تؤسس الرواية انطلاقها الزمنى من نقطة تالية على الكثير من أحداثها، وفى هذا السياق أيضاً نلاحظ ما ترتبط به الرواية من «كتابة إجمالية» ـ إن صح التعبير ـ حيث ترصد الوقائع من خلال محصلتها الأخيرة، لا من خلال تفاصيلها المتراكمة. نلاحظ هذا، مثلاً، فى الحوار الذى يسوقه الراوى المتكلم عن «المشهد الختامى» لعلاقته بـ «مىّ»، فيقدم أقوالها ـ كما يقدم أقواله هو ـ دفعة واحدة، فيما يشبه استخلاص «النقاط الأساسية» فى هذا الحوار. قالت له:

« ـ لم أعد أريد الاستمرار معك..

ـ مشاعرى تراجعت نحوك..

ـ (...)

ـ الاستمرار مستحيل» (ص ١٣٥).

ثم يقدم أقواله هو، فى الصفحة التالية:

« ـ مىّ أنا أحبك بجنون (...)

ـ تريثى قليلاً.

ـ (...)

ـ طيب تمهّلى أسبوعاً واحدا...»(ص١٣٦).

هذا المنحى فى الكتابة، الذى يسعى لتقديم «شهادة» عن عالم مرجع، متعدد الجوانب، يمثل امتداداً للمنظور الذاتى الخاص الذى يرتبط به راوى (مريم: التجلى الأخير)، وهو منظور يسعى لأن تستوعب تجربة الفرد عالماً ممتداً، رحباً، ولأن ترصد هذه التجربة ملامح هذا العالم، وتختزله، وتضعه فى سياق من الأحكام التى تقيّمه، فى آن.

- ١٠ -

يكشف الفصل قبل الأخير فى (مريم: التجلى الأخير) أن «تجلى» السيدة مريم العذراء ـ الذى يتضمنه عنوان الرواية ـ ليس إلا رؤية كاذبة، بل «تمثيلية رديئة» يكتشفها الراوى المتكلم، ويكشفها، فى سعيه لتعرية الأصنام ونزع أقنعتها؛ بما يومئ إلى أنه لم تعد ثمة مساحة لترقب ظهور «معجزات» فى الزمن القائم الراهن.

وتشير «الجملة الاعتراضية» فى قول محمود درويش الافتتاحى بخاتمة الرواية: «أعود ـ **إذا كان لى أن أعود** ـ إلى وردتى نفسها» إلى أن هذه «العودة» إلى الوردة لم تعد متاحة تماماً، أو إلى أن «الوردة» لم تعد هى نفسها.

وعلى هاتين الدلالتين (نفى «المعجزة» ونفى «اكتمال الأمنية») تتبلور النهاية التى انتهى إليها الراوى المتكلم فى (مريم: التجلى الأخير): عودته، أو شروعه فى العودة، إلى «بلدته»؛ إلى حيث بدأ، إلى ساحة أحلامه القديمة؛ حيث لا أصنام ولا مسوح، ثم اكتشافه أن هذه «العودة» ليست ممكنة، هنا والآن، وأن عليه ـ لذلك ـ لا أن «يعود» إلى هذه البلدة الصغيرة بل عليه أن «يذهب» ـ لمدى أبعد ـ فى عالم المدينة الذى سعى لكشفه واكتشافه ومناوأته معاً.

«يعود ـ يذهب»، إذن، الراوى المتكلم فى (مريم: التجلى الأخير) إلى حيث تغطيه ظلال الأصنام مرة أخرى، بعد أن قطع شوطاً ـ لا يمكن معه النكوص ـ فى كشف هذه الظلال، وتجسيد وطأتها عليه، وأسباب رفضه لها، وبعد أن أدرك أن تضاده معها ـ حتى باعتباره فرداً واحداً، مغترباً ـ يمثل بقعة ضوء على هذه الظلال، مفارقة لها.

يقول الراوى المتكلم، فى الجملة الأخيرة بالرواية:

«كنت واحداً، ووحيداً، ووحدى»!

الهوامش

(١) يرتبط عنوان الفصل بالآية التاسعة والستين من سورة «الأنبياء» والآية ١٠٩ من سورة «الصافات»، وترتبط قصة تحطيم الأصنام بالآيات من ٥١ إلى ٧٠ فى السورة الأولى.

(٢) انظر الرواية ص ص ٤٦، ٤٧. وتتمثل هذه الإشارات الآيتين ٢٥٨ و٢٦٠ من سورة «البقرة».

(٣) لعل هذا يفارق معنى الصنم الجديد، ويقترب من «عبادة الفيتش» (Fetishism)، و«الفيتش» لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً يعبد، أو يصنع ويعبر عن قدسية ما. انظر: غيورغى غاتشف **الوعى والفن**، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح ـ عالم المعرفة ١٤٦، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص١٩.

(٤) يقترب هذا المستوى الثانى من «الوظيفة» التبشيرية»، ضمن وظائف السرد التى يرصدها فيليب هامون. فخلال هذا المستوى ـ هذه الوظيفة، يتم الوصول إلى «التمركز فى حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكى».

انظر: شعيب حليفى: **«مكونات السرد الفانتاستيكى»** ـ مجلة (فصول) ـ المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص ٨٥.

(٥) السياق الكامل لهذه العبارة يشير إلى «الديْن». وقد نسبها أبو الفتح الأبشيهى إلى «بعض الحكماء». انظر: محمد بن أحمد أبو الفتح الأبشيهى المحلى **المستطرف من كل فن مستظرف**، المطبعة الكستلية، القاهرة، د.ت، ص ١٢٠.

(٦) حسب تحديد جيرالد برنس له. انظر: رامان سلدن **النظرية الأدبية المعاصرة** ترجمة جابر عصفور ،دار فكر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٨٤، ١٨٥ أيضاً: **مقدمة لدراسة المروى عليه** ـ ترجمة على عفيفى ومراجعة جابر عصفور ـ مجلة (فصول) ـ المجلد ١٢ العدد٢، القاهرة صيف ١٩٩٣.

(٧) انظر: رينيه ويليك: (**مفاهيم نقدية**)، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) ـ الكويت، فبراير ١٩٨٧، ص ٣٧٧ وما بعدها.

(٨) نلاحظ منطق هذه اللغة فى كثير من كتابات المتصوفة وفى «**سفر الرؤيا**» بالكتاب المقدس.

(٩) بهذا المنحى، تستقل الرواية بتجربتها عن تجربة فتحى غانم فى رواياته التى كتبها عن عالم مشابه، خصوصاً رباعيته **الرجل الذى فقد ظله**، وروايته **زينب والعرش**.

المقامة والتأويل
قراءة فى كتاب (الغائب)
لعبد الفتاح كيليطو

وليد منير

ينطوى كتاب (الغائب) على غواية أو فتنة تجعل من قارئه طرفاً ـ دون أن يدرى ـ فى لعبة ممتعة تنهض على استدراج الأشياء إلى مجال النطق بمكنونها الخفىّ .

وبرغم أن المقامة الحريرية الخامسة لا توحى ـ للوهلة الأولى ـ بقدرتها على تفجير حشدٍ من الدلالات التى تجُاوز فكرة ارتباط التحليل بالطرافة من ناحية ، وارتباط الإمتاع والإيناس اللذين تفضى إليهما هذه الطرافة بالكرم والتغاضى من ناحية ثانية ، فإن النص يتحول على يد الناقد ـ بعد فتق خيوط نسيجه وإعادة تأليفها من جديد ـ إلى حضن خصبٍ بالوعود، يلعب فيه الإمكان والاحتمال دوراً مبرَّراً بل أساسياً فى خلق رؤية / رؤيا مضيئة وكاشفة .

إن التأويل الموضوعىّ صميمُ تلك الرؤية / الرؤيا . وبرغم موضوعيته فهو لا يخلو من الخطر ، ولكن الخطر ـ كما يقول ديريدا ـ هو الفرصة الوحيدة المتاحة للولوج فى اللعبة . ولا يتأتى ذلك إلا بإضافة خيط جديد ، وليست الإضافة شيئاً سوى أن يعطى لنا النص من أجل أن نقرأه(١).

أبعاد الخطاب النقدى:

يمثّل الخطاب النقدى لدى عبد الفتاح كيليطو استشرافاً لآفاق النص، وهجساً بأسراره وحواراً مع الأصوات المتعددة التى تشكل تحولاته وتفتحه على عالمى الرغبة والواقع. كأن الخطاب النقدى قول إبداعى آخر، يرمى إلى لذة « الغرابة»، ويمضى قدماً نحو اللامرئى فيعطيه تعبيراً، ويجذبه إلى حيِّز البصر، ويجعل حقيقته المجردة فى متناول الحواسّ.

وفى وسعنا أن نحدد للخطاب النقدى هنا سبعة أبعاد رئيسية هى: الاستحضار، وتأسيس علامة مركزية، والتراسل، والتقابل، والتعدية والمفازقة، والإحالة، والمجازية.

١ـ الاستحضار:

عنوان كتابنا هو (الغائب). وهو عنوان يضعنا بداية فى مجال استحضار ذلك الغائب المجهول، ويدعونا إلى تتبع خطاه، ويغرينا باكتناه ماهيته. من هو الغائب ؟ إنه ـ فى الحقيقة ـ أكثر من شخص. وما الغائب؟ إنه فى الحقيقة ـ أكثر من شىء. إن ثمة لحناً كاملاً للغياب يعزف النص على أوتاره، ولكن هذا اللحن الأساسى يشى ـ أثناء عزفه ـ بكل ما هو حاضر ومائل بين أيدينا.

يفحص الخطاب النقدى النص من جميع جوانبه فيستحضر ذاكرة المقامة الكوفية للحريرى: المقامة الكوفية للهمذانى، والمقامات الأربع السابقة للحريرى كما يستحضر ابن المعتز فى ذمه القمر، وشهر زاد الليالى، وعقيدة عبادى الكواكب، والحية والبرق، والدهر.

إن الخطاب النقدى مهتم بموضوع النسب. وهو يشير إليه فى أكثر من موضع. وفى الفصل الرابع من القسم الثانى يبرز الخطاب النقدى «موضوعة» الغياب نفسها ويستحضر عناصرها عنصراً عنصراً:

« فى حديث الفتى تلعب موضوعة الغياب دوراً كبيراً، فبالإضافة إلى غياب الطعام، إلى الحرمان من الأكل، هناك الغياب عن المنشأ، عن فيد، عن الأرض التى ترعرع فيها الفتى التى يوجد الآن بعيداً عنها، ثم هناك غياب الأب، الأب الذى لا يعرف أخى هو فيتوقع أم أودع اللحد البلقع. إنه فى وضع بين الحياة والموت. إنه حى ميت، فوق سطح الأرض وفى قبر مهجور، فيجوز فى آن توقع عودته واليأس منها. قد يعود وقد لا يعود» (ص٦٣).

وفى الفصل التاسع من القسم الثانى يستحضر مخاطب الحارث بن همام مجهول الهوية، ويستحضر الحريرى مؤلف النص، ويستحضر القارىء.

وقبل كل هذا وبعده يحاول الخطاب النقدى استحضار الحقيقة الغائبة وراء حكاية أبى زيد الملفقّة، بل يحاول استحضار الحقيقة الغائبة وراء السرد الخرافى بأنواعه.

إذا كان الغياب مرادفاً للكتمان أو الظل فإن الاستحضار مرادف لفضح هذا الكتمان أو ذلك الظل. وهو ـ بمعنى من المعانى ـ كشف عن الحلم، عن داخلية الذات، وعن اللاوعى الذى يكون «مفرطاً فى حساسية إزاء الميكانيزمات الإشارية للكبح»[٢].

الخطاب النقدى، إذن، يتمم دور النص الإبداعى الذى يعمد إلى تغييب بعض الأشخاص والعناصر باستحضار هؤلاء الأشخاص وتلك العناصر. وهكذا تكتمل الدورة، ويلتئم نصفا القمر.

يقوم الاستحضار بملء الفجوات الشاغرة فى كل نص، يعود بالمحذوف إلى مكانه، ويدفع بالمعنى المنقوص إلى اكتماله. النص الإبداعى يكبح جزءاً من المعنى

يشبعه الخطاب النقدى، ويدفع به إلى الطفو. بيد أن الاستحضار يولد دوماً فى السياق الذى يبدعه لنفسه أو فى السياق الذى يختار أن يعوِّض مسافة الغياب من خلاله. ومن ثَمَّ فلا غرو أن يعيد تشكيل سياق النص الإبداعى وفقاً لمنظوره بحيث يصبح السياق الجديد مؤالفاً للسياق القديم ومخالفاً له معاً.

ومادام «فقدان المعرفة مظهراً من مظاهر الغياب»(ص٦٤) فإن الاستحضار يستعيد المعرفة المفقودة ولكنه يستعيدها بوصفه تعيُّنا لها على نحو له دلالته المتفردة.

٢ـ تأسيس علامة مركزية :

ثمة علامة مركزية تتأسس فى الخطاب النقدى ويتم تكريسها تكريساً متوالياً بحيث تدور حولها كل الأشكال، وتنبع منها الترابطات كافة. هذه العلامة هى«الاستدارة».

وتملك«الاستدارة» من الحمولة الإشارية ما يجعلها توازى واقعاً بأكمله أو تجاوره، فلدينا دائرة القمر ودائرة الشمس ودائرة التعويذ الفضى والدائرة التى تشكلها الحية. والكوفة نفسها بوصفها مسرحاً لأحداث المقامة قد سميت بهذا الاسم لاستدارتها كما ينقل عبد الفتاح كيليطو عن الشريشى.

تتشكل جلسة السمر كذلك على هيئة دائرة. ويُنشىء أبوزيد فى إحدى المقامات رسالة «قهقرية» أى رسالة يمكن أن تقرأ من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية. ويقول كيليطو إن الرسالة القهقرية لا يمكن أن تكون إلا دائرية، لأن نقطة نهايتها هى نقطة بدايتها (ص٦٩).

لابد أن نلاحظ أيضاً تلك الدائرة التى يرسمها الرواة أنفسهم؛ فالحريرى صاحب المقامة يجعل «برة تتحدث إلى ابنها، والابن يتحدث إلى أبيه، وهذا الأخير يتحدث إلى الحارث وصحبه، والحارث يتحدث إلى غير المسمى الذى تطل أرنبة أنفه فى افتتاحية المقامة»(ص٨٣). والحريرى ـ مرة أخرى ـ هو غير المسمى الذى يعنيه الناقد.

«الدائرة هى رمز النفس»[٣]. وتأسيس «الاستدارة» بوصفها علامة مركزية فى الخطاب يشير إلى وجود أبعد من الوجود الخارجى، ويعول عليه.

لعل الوجود الداخلى كذلك وجه من وجوه الغائب الذى يتم استحضاره من منطقة الظل كى يعلن جوهريته فى سياق التفسير.

لقد أكد «باشلار»، من قبل، حقيقة مفادها «أن الوجود حين تعاش تجربته من الداخل، ويصبح خالياً من كل الملامح الخارجية، يكون مدوراً»[٤].

والمقامة التى تلعب موضوعة الدائرة فيها دوراً واضحاً، كما يقول كيليطو، تمثل فى الخطاب النقدى مناطاً للذاكرة والرغبة والحلم والغواية والهوى، أى أنها تمثل مناطاً لكل ما يتصل بالعالم الداخلى للذات.

ولا تشكل الملامح الخارجية للوجود فى المقامة الكوفية إلا مدخلاً يدلف منه الخطاب النقدى إلى أعماق المشهد ليربط بين نوازع الذات والكلام والزمن والرمز الكونى. الخطاب النقدى يتغلغل فى بطانة الوجود، ويفصح عن ملمسها ولونها. وهو يقترب، بذلك، أكثر فأكثر، من قاع البئر التى تمتح منها اللغة الأصلية للإنسان؛ لغة الأسطورة والمجاز.

٣ـ التراسل:

يؤكد الخطاب النقدى دلالة التراسل بين الإنسانى والكونى وبين الإنسانى والطبيعى فى مواضع شتى؛ ففى الفصل الثانى من القسم الأول (الاستهواء) تنعقد المشابهة بين أبى زيد والحية، وفى الفصل الثالث (عودة الهلال) تنعقد المشابهة بين أبى زيد والقمر، وفى الفصل

الرابع(الخلابة) تنعقد المشابهة بين أبى زيد وكلٍّ من البرق والدهر.

وثمة أشخاص شمسيون ينتمون بطبيعتهم الصريحة الصادقة إلى الشمس مثل الحارث وصحبه.

يدلنا هذا التراسل ـ فى جوهره ـ على نوع من كلية الوجود، كما يشى بانفتاح الطبيعة والكون على أفق الحركة الإنسانية فى سلبها وإيجابها. كأن هناك شكلاً من تجاوب الأصداء بين إيقاع الفعل الإنسانى وإيقاع الفعل الطبيعى والكونى، فتتجاوب انعكاسات الكائنات والظواهر تجاوبا حياً مع مواقف الإنسان. إنها صورة أخرى من صور الاستدارة التى تنمُّ عن روح «التناسخ» بما فيها من غرابة، وتهجس بالدور الأصيل الذى يلعبه الغياب فى الحضور.

إن الكتابة نفسها، بوصفها فعلاً إنسانياً يمثل للذاكرة ما تمثله العصا للرجل المعطوبة، تأخذ مظهرها من مظهر الحية الرقطاء(ص٦٩). وإذا كان الوجود الطبيعى والكونى نوعاً من الكتابة التى تتواصل مفرداتها تَوَاصُلَ مفردات اللغة الواحدة (القمر والحية على سبيل المثال)، فذلك يعنى تداخل الحدود والأشكال والظلال؛ يعنى أن «ارتباط الكتابة بالمسافة» وارتباطها «بالتأجيل والإرجاء والغياب» يدعم قدرتها على بناء الجسور وهدمها فى الوقت نفسه، أى يدعم قدرتها على الكمون فى رحم العلاقات التى تجدد سياق معناها وفقاً لمنظور التفاعل ووفقاً لمنطلق الاختيار.

التراسل تثبيت لصلة مدهشة ولكنها مُبَرَّرة. إنه سبرٌ لغور المعنى بمسبار الكتابة. وقد يحمل التراسل فى طيه شحنة «ميثولوجية» فائقة تبدد زيف الحركة السطحية للوقائع، وتعبر بالتعارضات الماثلة نحو أفقٍ تنحل فيه هذه التعارضات وتتحد فى لحن مؤتلف المقاطع.

يسعى الخطاب النقدى، من خلال تأكيد دلالة التراسل، إلى توسيع حقل العلاقات، وبالتالى تأويل تراكبها واشتباكها بما يدفع الحكاية إلى أبعد من حدودها المرسومة، أى بما يدفع تجربة الوجود إلى أبعد من خارجها؛ إلى الداخل الغنى حيث منبع الظلال الداكنة المحتجبة. وبذلك تصبح الفرصة سانحة «للتأمل» لإضاءة السر، ولاقتناص الحقيقة فى ثنائياتها المتعددة.

٤ـ التقابل:

إذا كان الخطاب النقدى يؤكد دلالة التراسل بين الإنسانى من ناحية، والطبيعى والكونى من ناحية ثانية، فإنه يؤكد دلالة التقابل بين الإنسانى والإنسانى تارةً، وبين الطبيعى والطبيعى أو الكونى والكونى تارةً أخرى. إنه يقابل، بداية ، بين المحاكاة والمجاوزة من خلال انقسامه إلى قسمين: القسم الأول الذى يتناول تقليد الحريرى للهمذانى، والقسم الثانى الذى يتناول إبداعية الحريرى مستقلا عن تأثير سابقه.

وداخل المقامة الحريرية نفسها، يقابل الخطاب النقدى بين هذه الثنائيات: النهار/ الليل، النور/ الظلام، الشمس/ القمر، الواقع/ الحلم، الحقيقة/ الكذب، العميق/ السطحى، المشروعية/ الادعاء (ص١٤).

بيد أن كيليطو يجعل مركز الثقل فى بنية المقامة ناحياً نحو هذا التقابل: الشمس/ القمر. وهو تَقَابُلٌ يولد أغلب التقابلات والتداعيات الأخرى:

«إن بنية المقامة تكمن فى التعارض بين الشمس والقمر، وهو تعارض يتكرر بصفة ثابتة مدهشة فى الأحداث المروية وفى الصور البيانية وفى الإحالات الثقافية، وفى الأشخاص الذين يتوزعون إلى أشخاص شمسيين وأشخاص قمريين»(ص٧٨).

والعجيب أن القسم الأول من الكتاب يحفل بإبراز التراسلات فيما يحفل القسم الثانى منه بإبراز التقابلات.

هناك فى الفصل الأول من القسم الثانى (الرغبة فى السرد) تقابلٌ بين الفضاء المدجَّن والفضاء الوحشى يقترن به تقابل آخر بين الثقة فى الراوى وكذب ذلك الراوى. وفى الفصل الثانى (أبو العجب وابن السبيل) يبرز التقابل بين عصا الترحال ودار الإقامة التى تمنح الزاد والدفء والائتناس. وفى الفصل الثالث (إبراهيم وولده) يطالعنا التقابل الناتىء بين الشيب والشباب. وفى الفصل الرابع (النسب) يتضح تقابلان: التقابل الأول بين الأبوة والأمومة. والتقابل الثانى بين التخلى والاستضمام.

وفى الفصل الخامس (الترقيش) يأخذ التقابل بين القول والكتابة جلَّ مساحة الفهم والتأويل.

وفى الفصل السادس(قوة السرد) نجد ذلك التقابل الساخر بين الابتزاز بالحكىْ والتعويض عن الحكى وفى الفصل السابع (قرن الغزالة) يعود التقابل الأساسى بين الشمس والقمر. وفى الفصل الثامن تطل السخرية برأسها مرة أخرى لنلمس التقابل بين فضول المشاهد والاعتراف الوقح بإنطللاء الحيلة على السامع . أما فى الفصل التاسع والأخير (الرواية والإسناد) فثمة ثلاثة تقابلات رئيسية: التقابل بين الراوى المخدوع والراوى الخادع، والتقابل بين المخاطب المعروف والمخاطب المجهول، والتقابل بين المؤلف الشمس وأشخاصه الأقمار.

التقابل مرآة للصراع ، للجدل ، ولتفاعل الإضداد. وهو بذلك نواة للتحول ، وتأليب على سلطة التوافق والإنسجام والمؤالفة. التقابل توازن حرج يصنع فجوة الوجود. والوعى هو الذى يسد هذه الفجوة. وبدون التقابل لا يمتلك التراسل تعبيره أو معناه.

ينبثق التفرد والتميز من التقابل. ومن خلال التقابل تتحدد الأدوار، وتتوزع على لاعبيها. فى التقابل أيضا يحفر إيقاع الأصوات مجراه ليبدأ حوار كل عالم مع ذاته، وعن ذاته. فبين الإنسانى والإنسانى، وبين الطبيعى والطبيعى، وبين الكونى والكونى، يتوتر خيط الرغبة، وينداح الفعل فى تنويعاته، وتدلل اللغة على تبادل إشاراتها. وهنا يصير الغائب حاضراً والحاضر غائباً؛ يموّه القناع الوجه ويموّه الوجه القناع. وتتقدح بين القطبين المتواجهين للحقيقة شرارة التعرف الكامل.

٥ـ التعددية والمفارقة :

يلح الخطاب النقدى على تعدد الوجه الواحد أو تعدد صورة ذلك الوجه الواحد، كما يلح على تعدد أدوار الشخصية الواحدة.

ويمثل هذا التعدد ملمحاً من ملامح العجب والغرابة، ويتصل ـ فى الوقت نفسه ـ بفتنة الكلام، كما أنه يتصل بمراوغة الكينونة وانزلاقها، وينفتح على إغواء الحضور والغياب.

يقول كيليطو:

«إن حكاية عجيبة لا يمكن أن يسردها بمعنى من المعانى، إلا شخص عجيب، غير عادى، وهذه صفة أبى زيد كما تظهر لمن قرأ مجموع مقامات الحريرى. إلا أن المقامة الخامسة وحدها كافية لإظهار تعدديته. فهو مكدى، ومستنبح، وشاعر مفلق، وخبير بأدب الأكل، وراو مراوغ. ثم هو أب يتملص من الأبوة، أب يطوف فى الآفاق، ويلتقى على حين غفلة بولده. ثم هو ابن نفسه أو أب نفسه، لأنه ينجب فى كل لحظة الصورة التى يود أن يظهر بها أمام الغير. ثم هو بعد كل هذا أبو العجب وابن السبيل»(ص٥٤).

إنها منازل القمر وأطواره، وتلوينات الحية والحرباء؛ فللتعدد علاقة بالانقسام والانشطار والانسلاخ الدائم. التعدد استدارة على الوجود الشخصى المنذور لجميع الأشياء، واستجماع لخبرات الحياة ومعطياتها المتنافرة المتباعدة داخل محارة الذات. هنا تكمن المفارقة التى تعنى ـ دوماً ـ اختلاف الشىء عن نفسه. والمفارقة وثيقة الصلة بالتظاهر والخداع، وهى صفة إحدى الشخصيات التى كانت تدعى فى الكوميديا الإغريقية باسم «آيرون» وتفيد المفـرِّقـة، أى الذى يفـرق بين المظهـر وواقع الحال(٥).

وينتج تعدد الدلالات ـ كما يقول كيليطو ـ من تعدد العلاقات. والتعدد مصدر للثراء بقدر ما هو تدليل على وجود المفارقة. التعدد ـ كذلك ـ انديـاح الحاضر عن مجموعة الغائبين، وإشارته إلى حضورهم الدالّ فى ثنايا حضوره.

وعندما ننتقل من مستوى الحكاية إلى مستوى تحليلها وتأويلها ينبثق ثراء المعنى من قدرة القارىء على «تركيب عناصر خفية بين عناصر النص وعناصر نصوص أخرى»(ص٥٧).

النص والشخصية (البطل أو النموذج) هنا مترادفان فى منظور الخطاب النقدى؛ فكلاهما يتداخل ويتخارج مع غيره، وكلاهما يهيب بنا أن نثرى وجوده من خلال إبداع علاقة مشتركة غائبة بينه وبين نظائره.

التعدد أفق مفتوح للوعود كافة، وانتشار لرموز الحياة والعالم فى فضاء شفيف. ويفترض التعدد الانفصال بقدر ما يفترض الاتصال، ولكنه يعبِّر عن كل انفصال فى اتصاله، ويدفع بانوراما المعنى إلى الظهور الدائب إذ يقبض على المشهد من جميع زواياه.

٦ ـ الإحالة :

تكشف الإحالة عن نفسها بوصفها استحضاراً لغائبٍ يعبر فى الحكاية كما يعبر طيف الخيال؛ غائب ليس من صـميم الحكاية ولكنه يمثل مع إحدى شخصياتها موضوعاً مشتركاً، ويسبقها إلى تجربة تماثل تجربتها.

الغائب هنا يمثلّ ذاكرة لتلك الشخصية وتاريخاً لموقفها. وقد يكون مختلفاً عنها كل الاختلاف، غير أنه يتحدد فى هذه اللحظة بطبيعة فعلها ويتردد كالومض فى نزوعها أو مقصدها.

فى الفصل الخامس من القسم الأول (إبراهيم وضيفه) يردُّ الخطاب النقدى العلاقة بين الطعام والسرد إلى النموذج الأصلى المتضمَّن فى قصة إبراهيم الخليل مع الملائكة؛ فـإبراهيم هو أبو الضيفـان وأول من سن القِرى.

وفى الفصل الثالث من القسم الثانى (إبراهيم وولده) تبرز موضوعة التخلى عن الولد بما هى عنصر مشترك بين قصة إبراهيم وحكاية أبى زيد.

وعلى حين يمثل ولد ابراهيم الخليل بشارة متحققة فإن ولد أبى زيد شخص لا وجود له، فتن به الحادث وصحبه «كما فتن قوم ابراهيم بتماثيل لا تنفع ولا تضر ولا تنطق ولا تعى»(ص٦٠).

وتردُّ موضوعة التخلى عن الولد أيضاً إلى قصة موسى وأمه حيث تحيل عبارة «وجراب كفؤاد أم موسى» إلى قوله تعالى:«وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً». يقول كيليطو:

«أبو زيد تخلى عن ابنه كما تخلت أم موسى عن ابنها حين ألقتـه فى اليم. فى الحالة الأولى الأب هو الذى يتخلى عن ابنه، وقبل ميلاده، وفى الحالة الثانية الأم هى التى تتخلى عن ابنها، وبعد ميلاده»(ص٥٧).

أما عصا أبى زيد فيرجعها الخطاب النقدى إلى عصا موسى وعكاز السندباد فيما يرجع «الوجى» أى

وجع الرجل من التعب إلى انتفاخ رجلى ابن سبيل آخر هو أوديب وإلى دبيب السندباد على أربع بعد تورم قدميه فى الجزيرة كما تروى (ألف ليلة وليلة).

هناك إحـالة من نوع آخـر هى تلك الإحـالة السيميوطيقية فى الخاتمة إلى صورة الغلاف التى قام برسمها واحد من أشهر رسامى مقامات الحريرى. وفى هذه الصورة الشارحة تتم عملية استحضار الغائب(الأم)، وتتأكد فكرة «الاستدارة» بما يتجاوب تجاوباً لا لبس فيه مع بعدين من أبعاد الخطاب النقدى لدى كيليطو :

« ... تقرر الصورة وجود الأم فى البيت، بينما لا يؤكد النص وجودها فى الكوفة ؛ فكل ما قاله الفتى أنه حل بهذه المدينة مع أخواله! أخيراً تعرض الصورة الأم وهى تغزل بالمنوال ..

لا شك أن القـارىء لمح الشكل الدائرى للدولاب، ومعلوم أن موضوعة الدائرة لها أهميتها فى المقامة » (ص ٩١).

ولا يفوت كيليطو أن يذكرنا بـ« بينيلوب » التى « شرعت أثناء غياب زوجها « أوديسيوس» فى حياكة ثوب واستمرت فى عملها سنوات عديدة، وشب ابنها «تيليماك» وهو يجهل مصير أبيه ويردد « لست أدرى هل أبى حى فى مكان ما أم ميت» . وفى يوم من الأيام عاد أوديسيوس » (ص ٩٢) .

يبقى الشكل الأخير من أشكال الإحالة، وأعنى به إحالة النقد إلى النقد أو إحالة الفكر إلى الفكر . تحتل فكرة الكتابة وعلاقتها بالتأويل عند ديريدا مهاد الخطاب النقدى لكيليطو ، كما تحتل تشبيهات ديريدا وطريقته فى التعبير بالمجاز مساحة « لايستهان بها فى بنية الأسلوب النقدى لكيليطو .

بيد أن خطاب كيليطو النقدى يجيد، على نحو مدهش، إخفاء المصطلح أو إزاحته إلى هوامش الفصول، بعيداً عن المتن الأساس، كما أنه خطاب ناعم خالص من الرطان . مرهف وشفاف، وخال من كل ما يعوق الفكر الثاقب عن امتداده أو يوقف التأمل الصافى عن تدفقه .

٧ ـ المجازية :

يستعير الخطاب النقدى تشبيه العنوان بالثريا من ديريدا، فالعنوان « يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه» (ص ٢٨). ولا يفـوتنا أن الثـريا صـورة من صـور الاستدارة، وأن ضوءها جدير أن يكشف عن وجه الغائب فى ليل المكان، ويبدد ما قد يعترى النص هنا أو هناك من عتمة أو التباس .

لعل تشبيه « الحريرى» أيضاً بالوارث الشقىّ من المجازات النافذة ، و «الوارث الشقى» عنوان للفصل السابع من القسم الأول أى أنه يقوم كذلك مقام الثريّا فى إضاءته للعلاقة المعقّدة بين الأب (الهمذانى) والابن (الحريرى) . وهو يختزل فى الفاعل والصفة شخصية المؤلف بجميع أبعادها ، ويفسر كيف « صار الفرع أهم من الأصل وطمس القمر الشمس واحتل مرتبتها وصيّرها ظلاً له » (ص ٤٧) .

ويأتى تشبيه حكاية أبى زيد بالسراب، والربط بين شوب الدمع ووعد البرق ولمع السراب الكاذب (وكل ذلك مأخوذ مما أنشده أبو زيد للحارث عند وداعه) ، تدليلاً بليغاً على الظمأ إلى التعرُّف المحسوس ، وعقداً لأواصر الصلة الوثيقة بين سحر السرد ووجود مالا حقيقة له . إن السراب هو ما يرى فى نصف النهار من اشتداد الحر كالماء فى المفاوز يلصق بالأرض . وكان لابد للوهم الذى تجسّد فى عتمة الليل أن يتبدد بمقدم الشمس وأن يزول ؛ أن يفصح عن حقيقته الموجعة بحيث لا يعود صالحاً للنهل أو يمثل للعطشان رجاءً وأملاً. وينهض العنوان هنا للمرة الثانية (السرد والسراب) بدور الثريا ؛

فهو يفضح زيف الوجود المزعوم للأم والابن فيما يؤكد حضور الإبداع الخلاق وحده مقروناً بصفة التهافت الأخلاقي .

ينسرب المجاز أيضاً في نسيج الخطاب النقدي نفسه، فهماً وتحليلا وتأويلاً ، فيشي بشعرية اللغة التي تنشد ائتلاف المختلف ، وخلْق الترابطات الخفية التي تعكس في مرآتها تداعيات الوجود بما فيها من استبدالات فاعلة :

« لن تكتفي الشمس بطرد أبي زيد ، فهي ستقتص كذلك من الحارث بن همام الذى قضى ليلته يستمع إلى الخرافات والذى استسلم لفتنة القمر وخلابة الكلام » (ص٧٨) .

أو :

« أبو زيد هدية الليل المكفهر ، ورب هدية تكون مسمومة. كانت الجماعة تستعد للنوم بعد غياب القمر وحلول الظلام ، وفجأة بزغ قمر جديد منزلته بالنسبة للقمر الأول ، منزلة هذا بالنسبة للشمس. أبو زيد بديل البديل » (ص ٤٣) .

إن الخيال يفكك المواد المتراكمة والمرتبة حسب قواعد موجودة في الأعماق البعيدة للنفس ، ويخلق منها عالماً جديداً [٦]. والخطاب النقدي ، بوصفه إبداعاً على إبداع ، مفتوح على هذه الجدّة وعلى تلك الطزاجة.

المجاز يدحض اللغة العارية . وهو بذلك يقدّم الكلام بوصفه جسراً إلى المعنى العميق ، اللازب وراء السطح ، والخفي عن سهم البصر (المجاز في اللغة المعبر ومجازة النهر جسره) . المجاز ، إذن ، وسيلة من وسائل انفتاح الخطاب النقدي على التأويل . وهو هنا لا يقابل إلا الحقيقة الظاهرية ، أما الحقيقة الداخلية فهو ينفذ إلى لحمتها وينصهر انصهاراً في خفق شرايينها .

بعدان غائبان :

١ ـ الدلالة الإيقاعية للمقامة :

لم يفسِّر لنا الخطاب النقدي حرص المقامة على السجع وإن كان قد شرح لنا تناوب النثر والشعر فيها . والسجع الكلام المقفى . وهوقاسم مشترك بين المقامات جميعاً .

وقيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لم تؤثر السجع على المنثور ؟ فقال: إن كلامي لوكنت لا آمُلُ فيه إلاسماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحقّ بالتقييد وبقلة التفلت » [٧] .

يتصل الأمر هنا بفاعلية القول ، وبقوة الحفظ والتذكر ؛ أي أن الإيقاع يثبت النص الشفاهي في الذاكرة ؛ الإيقاع هو القلم والدواة ، والذاكرة هي الأوراق. الإيقاع ، إذن ، يحاكي الكتابة ويستعير دورها، ولكنه لا ينفيها بدليل أن الحريري قد أودع مقاماته كتاباً، وأن أبا زيد قد أمر الحارث وصحبه أن يثبتوا ما رواه في عجائب الاتفاق ، وأن يخلدوه بطون الأوراق .

كأن القول يصلح ، بفضل الإيقاع أيضاً ، للارتباط بالإرجاء والغياب « ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر» .

ويقع عبء اختراق حاجز المسافة والزمن على كاهل سلسلة الرواة. وتسلسل الرواية الشفاهية عنصر من أهم العناصر التي تطبع الثقافة العربية القديمة بطابعها ، وتميزها عن غيرها .

هناك صورتان ، إذن ، لضمان بقاء النص : الإيقاع ، والكتابة . قد تكون الكتابة أكثر وفاءً وأمانةً ولكن الإيقاع الذي يعطي الشفاهة قوة تأثيرها وامتدادها

أكثر انتماءً إلى « المشاع » ؛ إلى بعد « التعددية» حيث تضفى كل ذات جزءاً من ذاتها على النص كما يحدث مثلاً فى السيرة الشعبية .

وهنا تتضاءل قليلاً أو كثيراً قيمة «الأبوة» ويخفت قليلاً أو كثيراً حافز «التملك» .

وإذا كان السمر « مع رفقة غذوا بلبان البيان* وسحبوا على سحبان ذيل النسيان * ما فيهم إلا من يحفظ عنه ولا يتحفظ منه* » فإن الثقة تصبح فى غير حاجةٍ إلى سؤال .

بيد أن اجتماع الإيقاع والكتابة يؤكد ـ ربما ـ الرغبة المضاعفة لدى أبى زيد فى إثبات أبوته التى ترمى إلى حفظ الابن من الضياع بمثل ما يؤكد الرغبة المضاعفة لدى الحريرى فى الشيء نفسه .

يعكس النثر الإيقاعى الذى تنبنى عليه لغة المقامة كذلك مظهر الازدواج بين الشعر والنثر ، فهو يتنازل عن الوزن دون أن يتنازل عن القافية ، ويستعير من خطية النثر خيطاً ومن دائرية الشعر خيطاً آخر . ويشى مظهر الازدواج فى المقامة عموماً بجوهر الازدواج بين الاتصال والانفصال ؛ الاتصال بشكل التجربة ومحتواها عن طريق التأليف والانفصال عن شكل التجربة ومحتواها من خلال الإسناد . وفى المقامة الحريرية خاصةً يجد ازدواج البنية مردوده أو معادله أو صداه فى ازدواج المحاكاة / الإبداع . أما فى المقامة الخامسة على وجه التحديد فهنالك ـ كما يشير كيليطو فى أكثر من موضع ـ علامات ازدواج شتى تجمع بين الحريرى وأبى زيد ، وبين أبى زيد وموجودات طبيعية أو كونية متعددة .

٢ ـ الحكاية داخل الحكاية :

أشار الخطاب النقدى إلى وجود مقامتين داخل المقامة الخامسة الكوفية : الأولى تعمد إلى المحاكاة ، والثانية تنهض على النسخ المستقلّ ، الأولى تفضى إلى اكتشاف الهوية ، والثانية تفضى إلى اكتشاف الخدعة .

بيد أن الخطاب النقدى لم يجاوز هذين التقابلين لكى يبسط لنا معنى آخر ؛ معنى أن تنطوى الحكاية داخلها على حكاية .

إن دلالتى الحمل والولادة هنا دلالتان موحيتان ؛ فالحمل يعنى التكوير والاستدارة ، أما الولادة فتعنى حضور الغائب المنتظر .

للتضمين، إذن، بنية دائرية وظيفتها احتضان الحضور الخفى. وتنجز هذه البنية وظيفتها عندما تتم ولادة هذا الحضور . وهكذا « يؤدى كل شخص جديد إلى قصة جديدة » (٨) . الحارث يحكى حكايته مع أبى زيد ، وأبو زيد يحكى حكايتــه مع ابنه ، وابنه يحكى حكايته مع أمه .

وإذا كانت «كل قصة متضمنة صورة للقصة المتضمنة التى تسبقها مباشرة، وصورة للقصة الكبيرة المجردة فى آن »(٩)، فإن بوسعنا أن نبدأ من ذيل المقامة فنقول إن النكوص (هروب الأب) صورة للوجدان اليتيم (فقدان الابن لأبيه)، وإن الوجدان اليتيم صورة للغربة والرحيل (خروج ابن السبيل على وجهه فى الأرض)، وإن الغربة والرحيل كليهما صورة للرغبة فى الراحة العابرة أو الاستقرار المؤقت (جنوح ابن السبيل للحارث وصحبه) . كما يظل بوسعنا القول إن كل موضوعة من هذه الموضوعات: الهروب، والفقدان، والتشرد فى الأرض، والرغبة فى الاستقرار العابر، ليست سوى صورة للموضوعة الأكبر: موضوعة التحايل على الحياة من خلال الحكى.

وإذا عرفنا أن «التشرد فى الأرض»و«الرغبة فى الاستقرار العابر» هما الموضوعتان اللتان تنتميان إلى فلك الحقيقة، وأن الهروب والفقدان موضوعتان كاذبتان تنتميان إلى فَلَك الوهم والخداع، فلن نتردد فى عدّ التضمين الذى تمنحه هذه المقامة ثلاث مراتب أو ثلاث طبقات تقنية تكشف ـ فى جوهرها ـ عن مفارقة الوجود نفسه؛ الوجود الذى يمثل وحدة تظهر فيها الحقيقة بمظهر الزيف، ويظهر فيها الزيف بمظهر الحقيقة.

هنا يصبح الحارث بن همام ـ بمعنى من المعانى ـ صورة لأبى زيد السروجى فيما يصبح أبوزيد السروجى صورة للحارث بن همام (لابد أن نلحظ أن الحارث يخدع نفسه حين ينطلى عليه كذب أبى زيد الذى سبق أن التقاه وتعرَّف عليه أكثر من مرة). ومما لا شك فيه كذلك أن كليهما معاً صورة مزدوجة للحريرى نفسه؛ ذلك المتكلم الفعلى الوحيد كما يقول لنا عبد الفتاح كيليطو، فى الفصل التاسع من القسم الثانى من الكتاب.

الهوامش:

(١) عاطف جوده نصر؛ **النص الشعرى ومشكلات التفسير**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩ ،ص٧٧.

(٢) Elizabeth wright, **Psychoanalytic Criticism, Theory In Practice**, Methuen, London and New york, 1987, P. 173.

(٣) كارل يوستاف يونغ وآخرون ، **الإنسان ورموزه** ، ت : سمير على ، الجمهورية العراقية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٤ ، ص ٣٨٢ .

(٤) جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ت : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٠٩.

(٥) د . سى . ميوميك ، **المفارقة** ، موسوعة المصطلح النقدى ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٥ .

(٦) فرانسوا مورو ، البلاغة : **المدخل لدراسة الصور البيانية** ، ت : الولى محمد وجرير عائشة ، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٢، ص ٦٥ .

(٧) أحمد مطلوب ، **معجم النقد العربى القديم** ، جـ ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٦٣ .

(٨) تزيفيتان تودوروف ، **مفهوم الأدب** ، ت : محمد منذر عياش ، دار الذاكرة ، سورية ، ١٩٩٠ ، ص ١٣٩ .

(٩) السابق نفسه ، ص ١٤٢ .